
روبرت همفرى
تيار الوعى
فى الرواية الحديثة
ترجمة وتقديم: محمود الربيعى
ميراث الترجمة
المركز القومى للترجمة
2592

ما الذى يمكن أن يستحضره الذهن حين تذكر عبارة "تيار الوعى"؟ هل يستحضر أعمق الاعترافات، أو ينابيع الطاقة المكبوتة، أو التجربة الجريئة، أو "الموضة" الخاطفة، أو الاضطراب وفقدان التمييز؟ إن المصطلح موجود فى عالم النقد الروائى، ومهمتنا أن نجعله مفيدا وذا معنى.

هكذا يستهل روبرت همفرى هذا الكتاب، وهكذا يشرع فى جعل مصطلح "تيار الوعى" المستخدم فى النقد الروائى ذا معنى، وذلك من خلال شرح مصطلحات مهمة مثل المنولوج المباشر وغير المباشر، ومثل المونتاج الزمنى والمكانى، وذلك من خلال تحليل أعمال روائية مهمة لدوروثى رتشاردسون، وفيرجنيا وولف، وجيمس جويس، وكونراد.

أما المترجم فقد وضع النص الإنجليزى للكتاب فى لغة عربية صحيحة، وعرف تعريفا شاملا بالشخصيات والأعمال التى يحتاج القارئ العربى إلى التعريف بها، وكتب مقدمة فى اتجاهات النقد الروائى.

تصميم الغلاف: عصام عبد الرحمن

تيار الوعي
في الرواية الحديثة

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

سلسلة ميراث الترجمة
المشرف على السلسلة: مصطفى لبيب

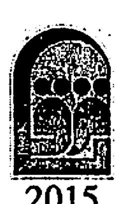
- العدد: 2592
- تيار الوعى فى الرواية الحديثة
- روبرت همفرى
- محمود الربيعى
- 2015

هذه ترجمة كتاب:
Stream of Consciousness in the Modern Novel
By: Robert Humphrey

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

تيار الوعى
فى الرواية الحديثة

تأليف : روبرت همفرى
ترجمة وتقديم وتعليق : محمود الربيعى



2015

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

همفرى، روبرت.
تيار الوعى فى الرواية الحديثة/ تأليف: روبرت همفرى؛
ترجمة وتقديم وتعليق: محمود الربيعى.
ط١ -القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٥
٢٠٨ ص؛ ٢٤ سم
١- الحكبة الروائية.
٢- القصة.
٣- القصص الإنجليزية.
(أ) الربيعى. محمود (مترجم ومقدم ومعلق)
(ب) العنوان ٨٠٨,٨٠٢٤

رقم الإيداع ٢٠١٤/٢٥٤٩٠
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978-977-92-0015-6
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

مقدمة المترجم

ليس اتجـاه «تيـار الوعى» آخـر الاتجـاهات الروائيـة فى الأدب الإنجليـزى، ولكنه أشـهر هـذه الاتجـاهات. ويبـدو لى أنه من المفيـد أن يتعرف القارئ العربى على خصائص هذا الاتجاه، وعلى الأعمال الروائية الأساسية التى تستمد منها هذه الخصائص، وعلى أشهر الروائيين الذين كتبوا فيـه. وقد رأيت أن كتاب روبرت همفرى «تيار الوعى فى الرواية الحديثة» يحقق كل ذلك إلى حد بعيد، فقمت بترجمته، وهأنذا أقدمه إلى القراء.

على أن أهميـة الكتاب لا تتضح على نحو دقيق إلا إذا وضع اتجاه «تيار الوعى» فى مكانه بالنسبـة لتاريخ تطور الرواية. وفى هذا التطور يحتل الاتجاه «التقليدى» فى الرواية مكانًا مهمًا بالنسبة لغرضنا، إذ كان اتجاه «تيار الوعى» فى المكان الأول ثورة على هذا المفهوم التقليدى. ولكى يلم القارئ بأبعاد مفهوم الرواية فى الاتجاه التقليدى لابد من الحديث عن نشـأتها، وذلك على الرغم مما قد يكون فى هذا الحديث من الكلام المعاد بالنسبة لبعض القراء.

ولن أسرف على نفسى وعلى القارئ فى حديثى عن نشأة الرواية فأعود إلى مطلق الأعمال التى تحتوى على عنصر القصص، وإلى قصص الفرسـان والشطار وإنما ألتزم بالحديث عن «الرواية» باعتبـارها

مصطلحًا فنيًا يطلق على قالب أدبى محدد الخصائص، حديث النشأة نسبيًا، لا يعود فى القدم إلى أبعد من القرن الثامن عشر.

وقد ارتبطت نشأة الرواية الإنجليزية بثلاثة من الروائيين هم دانيال ديفو (١٦٦٠-١٧٣١). وصمويل رتشاردسون(١٦٨٩- ١٧٦١) وهنرى فيلدنج (١٧٠٧-١٧٥٤)، وارتبطت بهم فى أعمال محددة هى «روبنسون كروزو » لديفو«وكلاريسا هارلو» و«مذكرات باميلا» لرتشاردسون، و«توم جونز» لفيلدنج[1] .

وينبغى أن يلاحظ ابتداء أن هؤلاء الكتاب الثلاثة لم تجمعهم مدرسة أدبية واحدة تشايع نوعًا خاصًا من الإنتاج الأدبى، وذلك على الرغم من تقارب سمات إنتاجهم.لقد كانت العوامل التى وجهتهم هذه الوجهة عوامل تتصل بظروف البيئة، وأحوال العصر، وحركة الحياة. وكان قد طرأ تطور مهم على شكل المجتمع فى الوقت الذى عاشوا فيه، وتجلى هذا التطور فى نشوء طبقة جديدة يصح أن نطلق عليها «طبقة الجمهور القارئ». ولم يحدث من قبل أن اتسعت رقعة هذه الطبقة القارئة بمثل ما اتسعت عليه آنئذ. كانت القراءة هدفًا فى ذاته بالنسبة لأفراد هذه الطبقة، فهى تقرأ لأنها تستطيع أن تقرأ، ولأنها تريد أن تقطع الوقت ليس غير. ولقد كان هذا الجمهور القارئ عمليًا فى اتجاهه فمال منذ البداية إلى قراءة نوع من الإنتاج الأدبى يعكس له الحياة من حوله. وترتب على ذلك أن أصبحت الحاجة ملحة إلى شيوع نوع خاص من الأدب يلبى حاجة ذلك الجمهور المتزايد الذى لم يكن متجهًا إلى قراءة البحث العلمى،

---

(١) ارجع فى هذا الموضوع إلى كتاب أوين وات : The Rise of the Novel

أو قراءة المسرحيات التى كانت حتى ذلك الحين تعتمد اعتمادًا كبيرًا على الأساطير، أو قراءة قصص الرعاة وقصص الفروسية، وما أشبهها من الأنواع الأدبية التى كانت شائعة فى ذلك الوقت.

وقد نمت هذه الطبقة نموًا سريعًا بانضمام أعداد كبيرة إليها من أبناء الطبقة الوسطى التى كان عصبها التجار وأصحاب الأعمال، كما أنها وجدت رافدًا جديدًا فى عنصر من عناصر الطبقة الدنيا يتجلى فى الخدم الذين كانوا يعملون فى بيوت الطبقة الوسطى. وكان افتتاح أول مكتبة عامة فى لندن سنة ١٧٤٠ تلبية للحاجة الملحة لهذه الطبقة، ودليلًا على اتساعها الشامل فى الوقت نفسه . وقد توالى بعد ذلك افتتاح المكتبات العامة ، وكان النوع الأدبى الذى نطلق عليه الآن مصطلح «الرواية» هو النوع المفضل لدى القراء المترددين على تلك المكتبات.

وبدا واضحا أن ربات البيوت من زوجات أفراد الطبقة المتوسطة كن يمثلن نسبة كبيرة من هذا الجمهور القارىء، ولم يكن قد أتيح لهن بعد الخروج للعمل والاشتراك فى الحياة العامة. لقد وجدن أنفسهن قادرات على القراءة، وكان لديهن وقت فراغ طويل استطعن ملأه بالقراءة الحرة، وكان النوع الأدبي الجديد- الرواية- يجتذبهن أكثر من غيره، وقد وجدن عند رتشاردسون بصفة خاصة ما يصور حياتهن، وبخاصة فى« مذكرات باميلا»، التى تصور المرأة المغلوبة على أمرها، التى تصارع عواطفها الخاصة وتقاليد مجتمعها فى صمت.

والسؤال الذى ينبغى أن يشغل الذهن قبل غيره- فى هذه المرحلة من مراحل الحديث-هو: ما الوجوه الذى يختلف فيها هذا النوع الجديد

من الإنتاج الأدبى-والذى نطلق عليه فى النقد اسم«الرواية»- عن القوالب القصصية التى كانت معروفة قبله؟ ويمكن أن نلخص الإجابة فى جملة واحدة هى أن هذا النوع الجديد كان يمتاز بسمة «الواقعية». غير أن هذه الإجابة المختصرة فى حاجة شديدة إلى التفصيل.

ولن أتحدث هنا عن مصطلح «الواقعية»- وذلك على الرغم من الغموض الشديد الذى يكتنفه، والذى يضح أن يكون موضوع حديث مستقل- وإنما أتحدث مباشرة عن سمات هذا الإنتاج «الجديد» من حيث كونه إنتاجاً «واقعيًا» بالمعنى العام لهذا المصطلح، وهو تقديم جوانب الحياة المختلفة بأسلوب بعيد عن الأسلوب «الشعرى المثالى» الذى تميز به إنتاج المدرسة الكلاسيكية الجديدة فى الأدب.

وأول سمة من هذه السمات النظرة المختلفة التى طرأت على «الحبكة» القصصية التى هى مجموعة الأحداث المبنية فى العمل القصصى على نحو عضوى مترابط. لقد حصرت «الرواية» الحبكة الفنية فى الأحداث الواقعية التى تضطرب بها الحياة من حولنا- بعد كانت فى القصص السابق عليها مستمدة من الأساطير والمثولوجيا القديمة. ولقد سجل الرواد الروائيون الذين أشرت إليهم أنهم من هذه الناحية لا يفترقون فحسب عن قصص الفروسية والشطار، بل يفترقون -أيضا- عن تشوسر، وشيكسبير، وملتن، ممن لم يحفلوا كثيرًا بنقل الواقع فى أعمالهم الفنية.

وإلى جانب «الواقعية» فى الحبكة القصصية فى هذا الإنتاج «الجديد» ظهر اهتمام بعنصر الزمن باعتباره بعدًا من أبعاد الحدث يؤكد

واقعيته. لقد كانت الأعمال القصصية السابقة على الرواية محكومة بفكرة أفلاطون عن الزمن، وهى الفكرة التى تجعل من الزمن قيمة ثابتة، الأمر الذى يعنى-فى النظرة الواقعية- أنه لا قيمة له على الإطلاق .إن الحقيقة عند أفلاطون لا تكون إلا فى عالم المجردات المثاليات الثوابت ،فى حين تظهر قيمة الزمن من الناحية الواقعية فى كونه معنى ديناميكيًا يأخذ طابع الحركة المستمرة.

ولابد أن يؤكد هنا على أن التطور الذى حدث فى فهم معنى التاريخ وفى مناهج دراسته-وبخاصة فى أواخر القرن التاسع عشر- قد عمق الإحساس بمعنى الزمن، وبالفروق الدقيقة بين معانى الماضى والحاضر والمستقبل. وقد أعان ذلك الرواية فى بعض مراحل تطورها. ومع ذلك فعنصر الزمان يتضح فى الأعمال الروائية الرائدة التى أشرت إليها برغم انتمائها إلى فترة سابقة على فترة الثورة النظرية فى دراسة التاريخ، فالشخصيات فى هذه الأعمال قصد انتماؤها إلى زمن معين، والأحداث كذلك تقدم فى بعدها الزمانى. ويأخذ الزمن فى «توم جونز» لفيلدنج مثلا شكل التسلسل التاريخى والواقعى، ويبلغ فى بعض أعمال رتشاردسون حد التأريخ بالأيام والساعات.

وكان ضروريًا أن ينضم إلى عنصر الزمان توأمه وهو عنصر المكان، وذلك لكى تكتمل للحدث قيمته الواقعية. وكان دانيال ديفو أول من عنى بتوضيح البيئة المكانية لشخصياته، وذلك عن طريق تحقيق نوع من الاتصال العضوى بين هذه الشخصيات وبين البيئة التى يتحركون فيها، ثم حمل رتشاردسون هذه السمة خطوة إلى الأمام، وبلغ وصف البيئة المكانية

عند فليدنج حدًا كبيرًا، وذلك حين قدم لقرائه «توم جونز» وهو يتحرك فى البيئة المكانية من موضع إلى موضع، وهو فى الطريق إلى لندن.

وليس معنى هذه أن عنصر المكان لم يكن له وجود فى كل أنواع القصص التى سبقت الزواية. لقد كان موجودا فى الملاحم، وفى قصص الشطار، ولكنه لم يكن محددًا ولا مقصودًا. والصفحات التى تجعل موضوعها وصف المكان فى قصص الشطار مثلا صفحات متفرقة، وتأتى بالصدفة.

وإلى جانب ذلك كله يتجلى فى أعمال هؤلاء الرواد عنصر عام يسهم فى وضوح سمة الواقعية، وهو عنصر يتصل بلغة الأداء. لقد اختار هؤلاء الرواد لغة نثرية خالصة ميزت الرواية عن الأنواع القصصية التى سبقتها، والتى كانت تستخدم اللغة الشعرية ، أو تراوح بين اللغتين الشعرية والنثرية. ولم تكتف هذه الأعمال باستخدام النثر والكف كلية عن الشعر، وإنما كان النثر الذى استخدمته نثرًا بسيطًا، دقيقًا، خالصًا من ألوان المبالغة، ومن الحلى البلاغية، ومن الترصيع البديعى.

ومعنى هذا أننا هنا أمام مفهوم جديد للغة، وهو أنها وسيلة للتوصيل، وليست هدفًا فى ذاتها. إن هدف هؤلاء الكتاب لم يكن استعراض مدى قدرتهم على التعبير، وتقليب الكلام على وجوهه، واللعب بالألفاظ، وإنما كان إصابة الهدف بالتعبير عن المحتوى من أخصر الطرق، وبأبسط الأساليب . ولقد بلغت هذه البساطة حدا جعل هؤلاء الكتاب عرضة لهجوم شديد من قبل محترفى الكتابة فى ذلك العصر- هؤلاء الذين كانوا عباد التنميق والصنعة الأسلوبية- فاتهموهم بضعف

الأسلوب، وبعدم القدرة على التعبير الجيد. وقد غفل هؤلاء المهاجمون عن طبيعة الأهداف الواقعية والاجتماعية التى كان يرمى الزواد إلى تحقيقها، تلك الأهداف التى ثبت أنها كانت استجابة طبيعية لاتجاه العصر كله.

على هذا النحو نشأت الرواية، وتأصلت جذورها. وقد سيطرت عليها طوال القرن الثامن عشر التقاليد الفنية التى وضعها الرواد الثلاثة ديفو ورتشاردسون وفليدنج، ولا يخالف هذا التعميم إلا رواية واحدة كتبها لورنس ستيرن (١٧١٣-١٧٦٨) وهى رواية «ترسترام شاندى» التى سأذكر بعد قليل ما قالته عنها رائدة من رواد تيار الوعى هى فيرجينيا وولف. وأول تطور حقيقى طرأ على الرواية قام به كتاب ينتمون -بإنتاجهم- إلى القرن التاسع عشر أمثال جين أوستن (١٧٧٥-١٨١٧) ووالتر سكوت (١٧٧١-١٨٣٢) ، فقد توفر لروايات جين أوستن حس عاطفى لا يمكن أن يخطئه الإنسان، وذلك على الرغم من أنها لم تتخل عن واقعيتها التى تجلت فى تصويرها البيئات المحلية الخاصة والمحافظة على تحقيق الجو العام للواقعية. أما والتر سكوت فقد أدخل الحس التاريخى إلى الراوية، فحفلت رواياته بالتغير والحركة، وتحقق فيها إحساس عميق بالتقاليد القومية.

وكانت أعمال جين أوستن كما كانت أعمال والتر سكوت إرهاصًا بدخول الرواية الإنجليزية عصر ازدهار شامل هو العصر الفيكتورى. ذلك العصر الذى أنجب الروائيين: تشارلز دكنز (١٨١٢-١٨٧٠) ووليم ماكبيس ثاكرى(١٨١١-١٨٦٢) وشارلوت برونتى (١٨١٦-١٨٥٥) واميلى برونتى(١٨١٨-١٨٤٨) وجورج اليرت (١٨١٩-١٨٨٠) وجورج

ميريديث(١٨٢٨-١٩٠٩). وقد تشعبت المناهج الروائية فى ذلك العصر، وتعددت طرق الأداء، فظهرت الطريقة الرمزية، والطريقة التى تقوم على تعدد المشاهد، وحفلت الرواية باتجاهات كثيرة كالاتجاه الأخلاقى، والاتجاه العاطفى المسرف، واتجاه المغامرات.

وعلى الرغم من كل ذلك بقيت رواية القرن التاسع عشر وفية للتقاليد التى أرساها الرواد، وبخاصة ما كان منها متصلا بالمحافظة على الأبعاد الروائية الثلاثة المعروفة، وهى الحدث، والشخصية، واللغة الواقعية.

وجاء اتجاه «تيار الوعى» ليمثل الثورة الحقيقية فى تاريخ التطور الروائى. وهذا الاتجاه فى صورته الناضجة هو بالطبع من نتاج القرن العشرين. ومن الواضح أن روبرت همفرى- مؤلف الكتاب الذى أقدم ترجمته إلى القراء -يرى ذلك، فهو لا يتناول بالتحليل المستقصى سوى النماذج المعروفة فى هذا الاتجاه، والتى تنتمى إلى هذا القرن، ولا يكاد يعطى أهمية تذكر للأصول التاريخية لهذا الاتجاه. لقد اعتذر فى تمهيده للكتاب عن عدم اهتمامه بالجانب التاريخى من الموضوع .وإن كان قد أشار فى آخر نقطة عالجها إلى أن جذور تيار الوعى موجودة فى روايات تنتمى إلى قرون ماضية، ثم عاد ففرق بين الرواية السيكولوجية وبين رواية «تيار الوعى» ليؤكد استقلال «تيار الوعى» وعدم اختلاطه بأية تيارات سابقة عليه، وأخرج كلا من هنرى جيمس ومارسيل بروست من كتاب هذا الاتجاه ،ثم توصل إلى تعريفه الخاص لرواية «تيار الوعى» ، فقال : إنها«نوع من القصص يركز فيه أساسًا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعى بهدف الكشف عن الكيان النفسى للشخصيات»

وواضح أن هذا التعريف لا يبقى له أثر إلا على شوامخ كتاب«تيار الوعى» من أمثال دوروثى رتشاردسون، وجيمس جويس،وفرجينيا وولف، ووليم فوكنر.

تلك هى وجهة نظر المؤلف الواضحة فى الكتاب . وأنا لا أحب هنا أن أناقشه فى مدى صحتها، كما أننى لا أحب أن أتناول فى هذه المقدمة الأصول الفنية لاتجاه تيار الوعى، فقد تكفل الكتاب نفسه بالكشف عن هذه الأصول على نحو واضح ومفصل. لكننى أود فحسب أن أشير إلى الأصول التاريخية التى لم يعتن بها هو، والتى يصح القول-دون تعسف- بإنها كانت الجذور الأولى لهذا الاتجاه (وإن كان هذا لا ينفى الحقيقة الواضحة من أن هذا الاتجاه فى مظهره الناضج هو من إنتاج القرن العشرين كما أسلفت) . وهدفى من الإشارة إلى هذه الجذور التاريخية تأكيدأن الإنتاج الأدبى الجيد ليس دورانًا فى فراغ، وليس وحيًا يهبط من السماء فجأة، أو نبتًا شيطانيًا ينجم من الأرض فجأة، وإنما هو تتويج لجهود سابقة، ولتطورات مستمرة فى تاريخ النوع الذى ينتمى إليه، وذلك من شأنه أن يحدد قيمته، ويبرره فى سياقه الصحيح، وهو من ناحية أخرى ينص على شرعية انتمائه، ويوضح مدى هذا الانتماء.

وصفت فيرجينيا وولف لورنس ستيرن- صاحب رواية «ترسترام شاندى» التى سبقت الإشارة إليها- بأنه رائد من رواد المعاصرة، وأنه يهتم «بالصمت» أكثر مما يهتم «بالكلام». وقالت إنها تشعر بأنه أقرب إليها منه إلى رتشاردسون وفليدنج. وتدل هذه الشهادة من رائدة من رواد «تيار الوعى» على أنها وجدت عند هذا الروائى ما يمكن أن تتعرف عليه

باعتباره تكنيكًا يقترب من تكنيكها الخاص الذى تعرفه جيدًا. ويكفى أن نستعيذ معنى قولها إنه يهتم بالصمت أكثر مما يهتم بالكلام.

كذلك يلاحظ القارئ لرواية «إيما» لجين أوستن التى نشرت سنة ١٨١٦ بعض المشاهد التى تتخلى فيها الكاتبة عن رسم الشخصية من الخارج، وتحاول التغلغل فيها بهدف تقديم صورة لواقعها الداخلى، أو بعبارة أخرى لواقعها الشعورى فى لحظة ما، الأمر الذى يتصل اتصالًا وثيقًا بمعنى تيار الوعى فى شكله الناضج. على أنه لابد أن يقال إن جين أوستن كانت سرعان ما تعود فى روايتها تلك إلى أسلوبها العام فى الرواية، وهو الأسلوب التقليدى العاطفى الذى سبقت الإشارة إليه.

أما هنرى جيمس (١٨٤٣-١٩١٦) -الذى أخرجه المؤلف من زمرة كتاب «تيار الوعى» ، ولم يهتم بإنتاجه- فقد أسهم إسهامًا لا أعتقد أن إغفاله مفيد فى الكلام على هذا الاتجاه. لقد كان اهتمامه موجهًا إلى عرض الشخصية من الداخل أكثر مما كان موجهًا إلى تصوير الموقف الروائى. وقد أسهم بذلك فى استغلال التحليل الداخلى إلى أبعد مدى، وبخاصة في روايتيه : «السفراء» و «جناحا الحمامة».

وأحب أن أقول إننى فى ترجمتى للكتاب حرصت أشد الحرص على أن أكون أمينًا للنص، ولم أعط لنفسى حرية التصرف إلا فى أحوال قليلة جدا اقتضتها ضرورة المحافظة على تركيب الجملة العربية. والتعليقات التى يجدها القارئ فى هوامش الصفحات كلها من عملى، وهدفها إلقاء الضوء على الأعلام الواردة فى النص، وعلى الأعمال الأدبية التى لم يستشهد بها المؤلف استشهادًا موسعًا. ومن الواضح أن المؤلف لم ير

حاجة إلى تقديم مثل هذه التعليقات لقارئه فى اللغة الإنجليزية، ولكننى رأيت أن هذا قد يكون مفيدًا للقارئ العربى. والقدر الذى أقدمه من المعلومات عن شخصية ما يعتمد على مدى شهرتها- فيما أتصور- بالنسبة للقارئ العربى، فقد أقدم من المعلومات عن مؤلف أمريكى غير معروف ما لا أقدمه عن شكسبير. على أننى ركزت فى جميع الحالات على الأعمال الأدبية وأساليب الأداء أكثر مما ركزت على السيرة الشخصية لهؤلاء الأعلام. وبقيت بعض الأسماء التى لم أعلق عليها أصلا، إما لأن شهرتها فى مجال آخر غير المجال الأدبى، أو لأنها ليست لها أهمية تستحق الذكر. وقد رقمت ملاحظاتى على أساس الصفحات تمييزًا لها من ملاحظات المؤلف المرقمة على أساس الفصول، والتى يجدها القارئ مجموعة كلها - كما فعل بها المؤلف- فى آخر الكتاب.

وأرجو أن أكون بترجمتى لهذا الكتاب، وتقديمى له، وتعليقى عليه قد قدمت إلى القارئ عملاً مفيدًا .

محمود الربيعى

مدينة الجزائر - فبراير ١٩٧٢

تمهيد

ما الذى يمكن أن يستحضره الذهن حين تذكر عبارة«تيار الوعى»؟ أيستحضر «أعمق الاعترافات»؟ أم «ينابيع الطاقة المكبوتة»؟ أم «التجربة الجريئة»؟ أم «الموضة الخاطفة»؟ أم «الاضطراب وعدم التمييز»؟ . أما حين تطبق هذه العبارة على الرواية فإنها تكون مصطلحًا يتسم بصفة «الغباء الكامل» كما قالت دوروثى رتشاردسون ذات مرة. غير أن المصطلح موجود لدينا بالفعل، وهو ملكنا، ومهمتنا الآن أن نجعله مفيدًا وذا معنى. ويعنى هذا أن علينا أن نصل إلى اتفاق ما حول معناه، أو - على الأقل- نحن فى حاجة إلى تكوين فكرة محددة نوعًا ما عنه، وذلك بغية معالجته معالجة معقولة. وتشير عناوين فصول هذه الدراسة إلى محور المساهمة المتواضعة فى مثل تلك المعالجة. ويلاحظ أن ثلاثة فصول من فصولها الخمسة تعالج مشكلات «التكنيك». وإذن فهذه الدراسة- بمعنى ما- هى نوع من التدريب على كيفية كتابة قصص «تيار الوعى». وهى مبنية على نحو استنتاجى أكثر مما هى مبنية على نحو نظرى. على أن اتساع دائرة تحليل أنواع «التكنيك» مسألة تختلف عن ذلك ، إذ يوجد فيها من ناحية تقييم لجانب هام من جوانب الواقع الأدبى المعاصر، كما يوجد فيها شرح وتقييم للروايات والروائيين المستشهد بهم.

والأسماء التى تظهر فى الصفحات التالية على نحو أبرز ما يكون هى أسماء دوروثى رتشاردسون وجيمس جويس، وفيرجينيا وولف، ووليم

فوكنر. وهى لا تظهر على نحو تعسفى، ولكن لأنها- بالقطع- تمثل كتاب «تيار الوعى». وقد كان العامل الذى تم على أساسه اختيار نماذج الاستشهاد هو التوضيح والشرح أكثر مما كان التنويع ومراعاة التوازن. وإذا كان جيمس جويس قد استأثر بكثير من المشاهد فذلك لأنه الكاتب المتفوق من حيث التنوع والمهارة.

وتبقى بعد ذلك أشياء كثيرة يمكن أن تقال عن « تيار الوعى» فى الرواية الحديثة، فقد تفاديت- عن قصد- مجموعة من المشكلات الهامة. وتعقد الموضوع هو الذى أملى على مثل هذا الاختصار، وذلك حتى يكون تحقيق مهمتى الأساسية فى توضيح هذا المصطلح الأدبى أمرًا ممكنًا. ولهذا فإننى لم أبحث المقدمات التاريخية ولا المؤثرات، اللهم إلا فى لمحات، وذلك بهدف شرح المشكلات الفنية. كذلك لم أحاول أن أصنف القصص لأحدد بشكل نهائى ما هو من «تيار الوعى» ، وما هو خارج عنه. وأخيرًا - ومع الأسف الشديد- قللت من الافتراضات الفلسفية.

ومع أننى أكن الشكر للكثيرين فإننى أود أن أصرح به للشخصيات التالية: ليون هوارد الذى أهدى إليه هذا الكتاب، رمزًا بسيطًا إذا قورن بالإخلاص النادر الذى يمنحه لتلاميذه، وليونارد ونجر ذلك الزميل المخلص، لاقتراحاته المفيدة وتشجيعه، وهارى ومارى فيرسيل، لمعاونتهما فى إنجاز المخطوط، والسيدين جلين جولسنج وجيمس كوبك- من مطبعة جامعة كاليفورنيا- لمساعدتهما الفعالة والمفيدة فى إخراج الكتاب، ودين راسل ومجلس الأبحاث بجامعة ولاية لويزيانا لمساعدتهم المالية الكريمة.

كذلك أود أن أشكر الناشرين الآتية أسماؤهم ، وذلك لسماحهم لى بالاقتباس من مواد يحتفظون بحقوق نشرها: مؤسسة الفردانوف وذلك

بالنسبة إلى «رحلة الحج» لدوروثى رتشاردسون، ومؤسسة فايكنج برس بالنسبة «لصورة الفنان فى شبابه» لجيمس جويس، ومؤسسة راندوم هاوس بالنسبة «ليوليسيس» لجيمس جويس و«الصوت والغضب» و«فى الوقت الذى أرقد فيه محتضرًا» لوليم فوكنر، و«عالم ووقت كافيان» لروبرت بن وارين، ومؤسسة هاركورت برس بالنسبة «لمسز دالواى» لفرجينيا وولف و«كل رجال الملك» لروبرت بن واين. هذا وقد ظهرت أجزاء - مع تصرف- من الفصلين الأول والرابع من هذا الكتاب فى «المجلة اللغوية الفصلية PHILILOGICAL QUARTERLY وفى «مجلة جامعة مدينة كانساس»

روبرت همفرى

جامعة ولاية لويزيانا

المحتويات

الفصل الأول
الوظائف

إن اكتشاف أن الذكريات والمشاعر والأفكار توجد خارج الوعى الظاهر لهو أهم خطوة حدثت إلى الأمام فى علم النفس منذ أن كنت طالبًا أدرس ذلك العلم ».

وليم جيمس

مصطلح « تيار الوعى» من المصطلحات الخداعة التى يستخدمها الكتاب والنقاد. إنه خداع لأنه يظهر على أنه محدد، ومع ذلك يستخدم على نحو متنوع وغامض كما هو الحال بالنسبة لمصطلحات أخرى مثل «الرومانتيكية»، و«الرمزية»، و«السريالية». ونحن لا ندرى أبدًا ما إذا كان يستخدم ليكشف عن «طيرالتكنيك» أو عن «وحش النوع الأدبى». ومن المدهش أن الكائن الذى يكشف عنه هو فى أغلب الأحيان مزيج مشوه من الاثنين. وهدف هذه الدراسة هو فحص المصطلح وظلاله الأدبية.

تعريف تيار الوعى:

و«تيار الوعى» فى الحقيقة مصطلح يفيد علماء النفس. وقد ابتدعه وليم جيمس (١) (١). ومن الواضح أن هذا التعبير أكثر ما يكون فائدة

(١) فيلسوف أمريكى وعالم من علماء النفس. ولد سنة ١٨٤٢ وتوفى سنة ١٩١٠. من أهم أعماله:
- أسس علم النفس (١٨٩٠)
- أحاديث إلى المدرسين حول علم النفس (١٨٩٩)

عندما يطبق على العمليات الذهنية، وذلك لأنه- باعتباره مصطلحًا بلاغيًا - يصبح مجازيًا من وجهين، أى أن كلمة« الوعى » مثلها مثل كلمة «تيار» كلمة مجازية، ومن ثم فإنها كأختها تتسم بقدر قليل من الدقة والاستقرار. وما دام مصطلح «تيار الوعى» (وسأستخدمه لأنه قد استقر بالفعل باعتباره رمزًا أدبيًا) يستخدم للدلالة على منهج فى تقديم الجوانب الذهنية للشخصية فى القصص فإنه يمكن أن يستخدم إذن على نحو محدد. وهذا التحديد هو الشرط الذى أتمسك به، وهو الأساس الذى يمكن أن تفهم فى ضوئه الشروح المتناقضة الخالية من المعنى فى أحيان كثيرة والتى تدور حول «تيار الوعى»(٢).

وأسرع ما يتعرف به على رواية «تيار الوعى» هو مضمونها، فذلك هو ما يميزها، لا ألوان التكنيك فيها، ولا أهدافها، ولا موضوعها. ولذلك يثبت بالتحليل أن الروايات التى يقال عنها إنها تستخدم تكنيك «تيار الوعى» بدرجة كبيرة هى الروايات التى يحتوى مضمونها الجوهرى على وعى شخصية أو أكثر، أى أن الوعى المصور يخدمنا باعتباره «شاشة» تعرض عليها المادة فى هذه الروايات.

وينبغى ألاَّ نخلط بين كلمة «وعى » وبين كلمات أخرى تدل على ألوان من النشاط العقلى أكثر تحديدًا مثل « الذكاء » و « الذاكرة ». وقد استنكرت تعليقات علماء النفس الغاضبة، والتى لها ما يبررها ، استخدام

= - عزيمة الاعتقاد ومقالات أخرى(١٨٧٩).
- أنواع التجربة الدينية (١٩٠٢).
- (الفلسفة) العملية (١٩٠٧).
- معنى الحقيقة (١٩٠٩).
- رسائل وليم جيمس (نشرها ولده هنرى جيمس بعد موته) (١٩٢٠).

الرجل العادى لهذا المصطلح الفلسفى فكتب أحد هؤلاد العلماء يقول :
«لقد قيل إنه ليس هناك مصطلح فلسفى جد شائع- وهو فى الوقت نفسه جد خال من المعنى- كمصطلح «الوعى» . وقد اتسم استخدام الرجل العادى لهذا المصطلح بأنه استدعى من الأسئلة الميتافيزيقية ما يمكن أن يفوق ما تحظى به أية كلمة مفردة أخرى» (٣) .

والمنطقة التى سنبحثها هنا منطقة مهمة، وهى تلك المنطقة التى تراكمت فيها هذه البلبلة. وبما أن دراستنا ستهم أناسًا عاديين بالنسبة لمجال علم النفس فإن من الضرورى أن نبدأ «باستخدام الرجل العادي» للمصطلح . لقد كان من الطبيعى أن لم يقم كتاب «تيار الوعى» بتعريف مصطلحهم، ولكننا نحن القراء الذين دُمغوا بهذا المصطلح ينبغى أن نحاول ذلك.

يدل «الوعى» على منطقة الانتباه الذهنى التى تبتدىء من منطقة ما قبل الوعى، وتمر بمستويات الذهن، وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستوى فى الذهن فتشمله، وهو مستوى التفكير الذهنى والاتصال بالآخرين(٤). وهذه المنطقة الأخيرة هى المنطقة التى تهتم بها كل القصص السيكولوجية تقريبًا. ويختلف قصص «تيار الوعى» عن كل القصص السيكولوجى فى أنه يهتم بالمستويات غير الكاملة أكثر مما يهتم بمستويات التعبير الذهنى، وهى تلك المستويات التى تقع على هامش الانتباه .

ولا معنى - فى حدود ما تهتم به قصص «تيار الوعى»- لمحاولة القيام بتبويب قاطع للمستويات الكثيرة لهذا الوعى، فمثل هذه المحاولة تتطلب أجوبة عن أسئلة ميتافيزيقية جادة، كما أنها تضع أسئلة جادة عن

«تيار الوعى»، وعن أفكار الكاتب فيما يتصل بعلم النفس، وفيما يتصل بأهدافهم الجمالية، تلك الأسئلة التى لم يجب عنها علماء نظرية المعرفة، وعلماء النفس، ومؤرخو الأدب بصورة مرضية بعد.

ومن المرغوب فيه عند تحليل قصص «تيار الوعى» التسليم بأن هناك مستويات تبتدىء من أدنى مستوى، وهو المستوى الواقع فوق مستوى النسيان مباشرة، وتنتهى بأعلى مستوى، وهو المستوى الذى يتمثل فى الاتصال اللغوى (أو أى اتصال شكلى آخر). إن صفتى «هابط» و«مرتفع» تدلان ببساطة على درجات من الحالات العقلية المنظمة. كذلك يمكن استخدام الصفتين «معتم» و «مشرق» بنفس الكيفية للدلالة على هذه الدرجات. وعلى كل حال فإن هناك مستويين من الوعى يمكن التمييز بينهما على نحو ما وهما مستوى «الكلام» ومستوى ما قبل الكلام. و توجد نقطة يتداخل عندها هذان المستويان، وفيما عدا ذلك فالتمييز بينهما واضح تمامًا.

ومستوى ما «قبل الكلام»- وهو الذى يهتم به معظم الإنتاج الأدبى الذى تناقشه هذه الدراسة - لا يتضمن أية أسس تتعلق «بالتوصيل» كما هو الحال فى مستوى «الكلام» (سواء أكان متكلما أم مكتوبًا) . وتلك هى صفته المميزة الظاهرة . وباختصار فإن مستويات ما «قبل الكلام» من الوعى لا تخضع للمراقبة، والسيطرة، والتنظيم على نحو منطقى. وإذن فسأعنى «بالوعى» كل منطقة العمليات العقلية بما فيها مستويات ما قبل الكلام على وجه الخصوص. وسأستخدم مصطلح «النفس» باعتباره مرادفًا لمصطلح «الوعى»، وحتى كلمة «الذهن» ستستعمل أحيانًا على أنها مرادف آخر. واستعمال هذه المرادفات مناسب- وذلك على الرغم مما

يعترضها من عقبات بسبب الصفات المثيرة التى لها- وذلك لأنها تساعد كثيرًا فى تكوين «الصفات» و «المكملات» .

وإذن فإنه لا ينبغى أن يخلط بين «الوعى» وبين «الذكاء» و«الذاكرة» أو أى مصطلح محدد من تلك المصطلحات. لقد كتب هنرى جيمس[1]

---

(١) تلقى هنرى جيمس (انظر تاريخى ميلاده ووفاته فى المقدمة) تعليما خاصاً قبل أن يلحق بمدرسة هارفارد للقانون سنة ١٨٦٢ . وقد ساعده هذا التعليم الخاص على الانطواء، فنشأعلى الاعتقاد انه لا يعيش فى قلب المجتمع وإنما يعيش على هامشه. كما نشأ على الاعتقاد أن المجتمع الأمريكى لا يشجع الطاقة الأدبية الممتازة، ولا يوفر مادة لموضوعات أدبية جيدة. وقد جذبته أوربا بشدة فقضى فيها وقتا طويلا راحلا، ثم ترك وطنه أمريكا واستوطن لندن منذ سنة١٨٧٦ . وتجنس بالجنسية الإنجليزية. وكان أثر أوربا على ذهنه شديداً، وذلك على الرغم من انه عالج فى أدبه موضوعات أمريكية كما عالج موضوعات أوربية.

وهنرى جيمس كاتب غزير الإنتاج، ويغطى إنتاجه أنواعاً أدبية كثيرة، فقد كتب فى أدب الرحلات، وفى القصة القصيرة، وفى الرواية (وكانت له فيها محاولات رائدة وبخاصة فيما يتصل بالقالب. ويشير المؤلف هنا إلى جوهر هذه المحاولات كما أننى أشير فى المقدمة إلى طابع روايتيه «السفراء» و «جناحا الحمامة») والنقد الأدبى . وقد حاول كتابة المسرحية ولكن محاولته لم يكتب لها النجاح . ولعل ذلك يعود إلى أنه لطبيعته الانطوائية لم يستطع أن يندمج فى المجتمع على نحو يضمن له رؤية مسرحية نافذة. ولا يتسع المجال لذكر مؤلفاته. وساكتفى بإيراد أمثلة قليلة من كل نوع.

١- كتب الرحلات:

(لقطات عبر المحيط ١٨٧٥) - (الأوربيون ١٨٧٨) - (حلقة دولية ١٨٧٩) رحلة قصيرة فى فرنسا (١٨٨٥) .

٢- القصص القصيرة :

(حياة لندن ١٨٨٩) - (درس الأستاذ ١٨٩٢) - (الحياة الخاصة ١٨٩٣) - (النهايات ١٨٩٥) .

٣- الروايات :

(صورة سيدة ١٨٨١) - (إله المأساة ١٨٩٠) - (البيت الآخر ١٨٩٦) - (الزمن الغريب ١٨٩٩) - (الجانب الناعم ١٩٠٠) - وانظر أيضاً مقدمتى لهذا الكتاب.

٤- النقد الأدبى :

(شعراء وروائيون فرنسيون ١٨٧٨) - (صورة منحازة ١٨٨٨)- (فن القصص ١٨٩٣) - (مقالات فى لندن وأماكن أخرى ١٨٩٣) . =

روايات كشفت عن عمليات ذهنية احتفظ فيها بوجهة نظر موحدة، وذلك حتى تقدم الرواية كلها من خلال ذهن الشخصية . ولكن هذه الروايات ليست من الروايات التى عرفتها بأنها روايات «تيار الوعى» وذلك لأنها لا تتناول مستويات وعى ما قبل الكلام على الإطلاق. كذلك كتب مارسيل بروست [١] رواية كلاسيكية حديثة ذكرت كثيرًا على أنها مثال لقصص «تيار الوعى»(٥). لكن هذه الرواية وعنوانها «البحث عن الزمن الضائع»[٢] تهتم من الوعى بالجانب المتصل بالذكريات فحسب . لقد كان

= ٥ - أما مسرحيلته التى لم تصب نجاحاً فقد ظهرت فى جزءين سنتى (١٨٩٤ ، ١٨٩٥).

(١ ، ٢): مارسيل بروست كاتب فرنسى ولد سنة ١٨٧١ . وتوفى سنة ١٩٥٢ . كان من أسرة تنتمى إلى البرجوازية الصغيرة. وقد أصيب بمرض السل، وخلعت عليه أمه نتيجة لذلك حناناً خاصاً جعله يتعلق بها تعلقاً شديداً . وقد درس العلوم السياسية ، وكان مواظباً على حضور الدروس التى كان يلقيها الفيلسوف برجسون فى السربون .

بدأ مارسيل بروست الكتابة فى سن مبكرة، وظهرت أعماله فى المجلات كالفيجارو وغيرها ومن أهم أعماله الأولى «يوم أحد فى معهد الكونسرفتوار» و «وجوه بارسية» (ظهرا سنة ١٨٩٦). وقد ظهر له فى العام نفسه أول عمل فى كتاب وهو كتاب «المتع والأيام» وكتب مقدمته أناتول فرانس، كذلك كتب بين سنتى ١٨٩٦ ، ١٩٠٤ رواية من حوالى ألف صفحة لكنه لم يضع نهايتها . وقد بقيت هذه الرواية مجهولة إلى أن نشرت بعد وفاته، وعنوان هذه الرواية «جون سونتاى».

أما رواية «البحث عن الزمن الضائع» التى يشير إليها المؤلف هنا فقد كتب الجانب الأكبر منها بين سنتى ١٩٠٢ ، ١٩٠٥ وقد نشرت مجزأة، وكان كل جزء يحمل عنوانا خاصا به . لكن هذه العناوين لا تعنى أن الأجزاء منفصلة، فالواقع أن الرواية كلها كل لا يتجزأ . وأول جزء نشر من الرواية هو الذى يحمل عنوان «قرب جرمونت» وكان ذلك سنة ١٩١٤، وفى سنة ١٩٢١ نشر بقية هذا الجزء كما نشر الجزءان الأول والثانى من «سودوم وجوموره». وفى سنة ١٩٢٣ نشر الجزء الذى يحمل عنوان «السجينة»، وفى سنة ١٩٢٥ نشر جزء «البرتين الضائعة» وفى سنة ١٩٢٧ نشر جزء «الوقت المكتسب».

وتحمل هذه الرواية الضخمة من الحوادث والأفكار والشخصيات ما يصعب حصره، وهى تكشف عن قدرة مارسيل بروست الأدبية، كما أنها سجل لحياته وحياة الناس الذين ارتبط بهم، فهى تبدأ بوصف طفولته فى بيت الأسرة، ثم تبدأ فى الظهور =

بروست يمسك بالماضى عن وعى بغية إقامة صلة مع الحاضر، ولذلك لم يكتب رواية من روايات «تيار الوعى» . ودعنا نمثل الوعى بأنه يشبه كتلة ثلج، كل كتلة ثلج، وليس الجزء السطحى منها فحسب، والذى هو صغير نسبيًا. وقصص «تيار الوعى»- بناء على هذا التشبيه- يهتم أساسًا بما يرقد تحت هذا السطح.

بمثل هذا المفهوم للوعى يمكن أن نعرف قصص «تيار الوعى» أنه نوع من القصص يركز فيه أساسًا على نوع من مستويات ما قبل الكلام من الوعى بهدف الكشف عن الكيان النفسى للشخصيات.

وحين نستحضر بعض الروايات التى تقع ضمن هذا المجال يصبح من الواضح فيها على التو أن ألوان التكنيك التى يسيطر بها على الموضوعات، والتى تقدم بها الشخصيات، تختلف على نحو ملموس من رواية إلى أخرى. والحق أنه لا يوجد تكنيك خاص لتيار الوعى، وإنما يوجد بدلا من ذلك عدة ألوان من التكنيك جد متباينة تستخدم لتقديم «تيار الوعى» .

= شخصيات عائلة صديقة هى عائلة «جرمونت» وتنعقد الصلات العاطفية بين البطل وبين بعض أفراد هذه العائلة ، وبخاصة السيدة «جرمونت». ولكن البطل لا يستقر على حال فهو ينتقل من فتاة إلى أخرى،ولكنه يستقر طويلا عند فتاة تدعى «البرتين».

إن البطل - وهو بروست نفسه- يتقلب مع الزمن، ونراه فى الجزء الأخير ينتقل إلى جانب هام من جوانب الحياة، فيصف باريس وهى تحت ويلات الحرب العالمية الأولى، ويقدم لنا أفكاراً فى معنى الفن والمنشطات الذهنية، ويختم الرواية برمز الزمن الذى يسيطر على ذهنه . . ساعة تدور . . وقطار يسافر . . وفيلم فى مرحلة التخطيط .

الذهن الواعى بما يجرى فيه:

من الأخطاء المعتادة اعتماد كثير من الروايات الحديثة- وبخاصة تلك الروايات التى تتسم عمومًا بأنها من روايات «تيار الوعى»- على الرموز الخاصة بشدة، وذلك بغية تقديم الاضطرابات الخاصة. ويأتى الخطأ بصفة أساسية من معاملة كل ما هو «داخلى» أو «ذاتى» فى التشخيص على اعتبار أنه خيال جامح ولكن منظم، أو على اعتبار أنه تحليل نفسى فى أحسن الحالات (٦). وينتج الخطأ الخطير فى القراءة والتقييم من عدم الفهم الأساسى هذا ، وخاصة فى مناقشة الروايات الكبرى فى القرن العشرين، وأنا أشير بهذا إلى روايات ذاتية من مثل : «يوليسيس»، و«مسز دالواى»، و«إلى المنارة»، و«الصوت والغضب». وهذه الروايات قد تدخل على نحو مريح فى النوع الذى نسميه «تيار الوعى» - هذا ما دمنا نعرف ما نتحدث عنه. غير أن الشواهد تشير إلى أننا لم نعرف ذلك مطلقًا، أو لم نفعله مطلقًا.

ومن العبث أن نصف كل الروايات التى تدعى عمومًا بروايات «تيار الوعى»، بهذه الصفة إلا إذا كنا نعنى بهذه العبارة- ببساطة- «الوعى الداخلى»، فالتعبير عن هذه الصفة هو القاسم المشترك بين هذه الروايات. غير أن الظاهر على كل حال أن هذا لم يكن هو المقصود عندما سميت الروايات تلك التسمية، وفرض عليها أن تشترك فى مكان واحد على نحو حاسم. إن هذا لم يكن ما عناه وليم جيمس حين ابتدع التعبير. لقد كان جيمس يضع صياغته لنظرية نفسية، وكان قد اكتشف أن الذكريات، والأفكار، والمشاعر، توجد خارج الوعى الظاهر»، وأكثر من ذلك فهى تظهر لإنسان لا على أنها سلسلة بل على أنها تيار . . . فيضان (٧).

وبغض النظر عن ذلك الذى أطلق هذا التعبير أولا على الرواية فإنه إنما كان مصيبًا فحسب إذا كان يقصد «طريقة» تقديم الوعى الداخلى. والذى حدث بالفعل أن عبارة «المنولوج الداخلى» monologue intérieur قد ترجمت إلى اللغة الإنجليزية ترجمة ضعيفة. غير أنه من الحق الواضح أن يقال أن اتجاهات الروايات التى استخدم فيها هذا المنهج المستحدث اتجاهات مختلفة، وأن هناك عشرات من الروايات التى تستخدم المنولوج الداخلى لم يضعها أحد بشكل جاد فى اتجاه «تيار الوعى». من هذه الروايات على سبيل المثال «موبى ديك (١) و«مزيفو النقود»(٢) .

(١) رواية لهيرمان ميلفيل نشرت سنة ١٨٥١، كادت أن تنسى بموت المؤلف، ولكنها أصبحت الآن تعد من عيون الأدب الأمريكي بعد أن تجدد الاهتمام بها فى القرن العشرين. وهى تحكى قصة الجيتان والناس من خلال تجربة المؤلف، وتهدف من خلال ذلك إلى دراسة الخير والشر بطريقة رمزية. والواقع أن المؤلف أراد فى الأصل أن يقدم إلى القارىء سيرة شبه شخصية فى ثوب لغوى واقعى ساخر، وفصول الرواية الخمسة عشر الأولى تدل على هذا المقصد الأصلى، ولكن بقيتها توضح كيف انتهى بها بعيداً عن الهدف الأصلى، متاثراً فى ذلك بشكسبير بصفة خاصة.

فى هذه الرواية شبه بمسرحية مكبث فى الحبكة القصصية، كما أن بها شبهاً بالملك لير فى رسم الشخصيات . هذا بالإضافة إلى أننا نجد فيها صدى اللغة الشعرية الشيكسبيرية . وعلى الرغم من كل هذا نجد فيها سبر الواقع، وتوغلا فى أسرار القلب الإنسانى المظلمة.

وتحكى القصة مواجهة بين الحوت المسمى «موبى ديك» وبين الكابتن «أهاب» الذى يفقد رجلا من رجليه فى مواجهة مع الحوت. وبحارة سفينة هذا الكابتن خليط غريب من الأجناس والديانات، ويمكن أن يفسر هذا بأنها رمز للعالم، ولكن التعقيد الشديد الذى تتسم به الحبكة يقف حائلا دون أي تفسير واحد صريح. وينتهى البحث عن الحوت بموت الجميع، ماعدا واحدا ينجو من السفينة الغارقة فى هذا حين يشد البحر العميق الكابتن، وكأنه يستمر فى تتبع الحوت فى موته كما تتبعه فى حياته.

(٢) رواية لأندرى جيد (١٨٦٩- ١٩٥١) نشرت سنة ١٩٢٥ . وهى رواية متشابكة الأحداث تحكى قصة برنارد الذى يكتشف أنه ليس ابنا للحاكم الذى يعيش معه على أنه أبوه فيهرب ويعيش مع أحد أصدقائه. وتتطور الأحداث حتى تدخل إلى الجو القصصى =

و«عن الزمن والنهر» (١) .

وإذن «فتيار الوعى» ليس مرادفا «للمنولوج الداخلى» . إنه ليس مصطلحًا لوصف طريقة خاصة أو« تكنيك» خاص، مع أنه ربما يكون قد استعمل أساسًا فى النقد الأدبى لغرض كهذا الغرض. ويمكن أن يقول المرء ببساطة إن مثل هذا المصطلح الخيالى الفضفاض كان دليلًا مرشدًا لنقاد حسنى النية ممن ضلوا الطريق. ولقد كان من نتيجة الصلة الطبيعية والتاريخية الدقيقة لهذا المصطلح بعلم النفس- بالإضافة إلى الاتجاه الغامر للتحليل النفسى فى فكر القرن العشرين - أن اتسمت كل الروايات المتصلة على نحو فضفاض بعبارة «تيار الوعى» الفضفاضة بسمة لهجة فينا المميزة (٢) .

= شخصية ادوارد وهى شخصية كاتب قصصى مشغول بكتابة رواية تحمل عنوان «مزيفو النقود». وتزداد الأحداث تعقيداً ويستمر برنارد محور هذه الأحداث، ولكننا نتعرف من خلال الفعل الذى يدور حوله وحول الروائى إلى أن موضوع الرواية التى ينشغل بها الكاتب هو الصراع بين الواقع كما هو عليه، وبين المجهود الإنسانى لتحسين هذا الواقع . ومن خلال الجو الحافل بالأحداث والذى لا يمثل تزييف النقود إلا جانباً سطحياً منه، فى حين يمثل الصراع الإنسان حول معانى الحب والبغض الثقل الحقيقى للفعل الروائى، يبدو أن قطعة النقود المزيفة التى يدور الحدث حولها ليست إلا رمزاً .

قد قيل إن أندريه جيد صور نفسه فى هذه الرواية بتقديم شخصية هى «بوريس» الذى يصاب بأزمات عصبية ويحب برنجا، فتلك السمات من معالم شخصية المؤلف نفسه، وقد تعرض وهو صبى لمعظم المشكلات التى تعرض لها بوريس.

(١) رواية لتوماس وولف نشرت سنة ١٩٣٥ . وتمتاز هذه الرواية بالأسلوب الفنى الذى يعتمد على اللغة الشعرية ومناجاة النفس. ويرى نقاد الأدب الأمريكى أن هذه الرواية تمثل حلقة فى سلسلة كاملة هى مجموعة الروايات التى ألفها توماس وولف وهى أربع. وتهدف هذه السلسلة بحلقاتها إلى تصوير جوع الإنسان ورغباته فى الحياة ، إذ يصور هنا الزمن باعتباره نهراً يمتد امتداداً لا نهائياً . والناس يقضون فيه حياتهم القصيرة التافهة، وسرعان ما تنسى حياتهم هذه، وينسون هم بالتالى فى الفيضان العام.

(٢) لعل المؤلف يشير هنا إلى مدرسة التحليل النفسى التى كانت قد ازدهرت فى فينا وأصحابها من اتباع فرويد.

ولسنا فى حاجة إلى أن نتعجل فى الاهتمام بكلمة «تيار» وذلك لأن تصوير فيضان الوعى إنما هو مسألة «تكنيك» بشكل كامل ، هذا إذا كان المرء مقتنعًا بأن الوعى يفيض . والمنهج الذى ينبغى اتباعه هو أن نأخذ كلمة «الوعى» ، ونحاول أن نحدد الأهمية النهائية لما يشتمل عليه هذا الوعى بالنسبة للكتاب المختلفين. وهذه باختصار مسألة سيكولوجية وفلسفية. وأدب «تيار الوعى» أدب سيكولوجى، ولكنه ينبغى أن يدرس عند النقطة التى يختلط فيها علم النفس بعلم المعرفة العقلية.

وعلى التو يواجهنا هذان السؤالان :

ما الذى يحتوى عليه الوعى؟

وما الذى يحتوى عليه بمقدار ما بحثته الفلسفة وعلم النفس وبمقدار ما مثلته الروايات التى لدينا ؟

وهذان السؤالان يستقل كل منهما عن الآخر، وهما بالتأكيد سؤالان مختلفان. غير أن الاهتمام هنا ليس بالنظرية السيكولوجية، وإنما هو بالموضوع الروائى.

والسؤال الذى تهتم به هذه الدراسة يتعلق بالأمور من حيث كونها ظواهر. وهذا السؤال هو : ما الذى يحتوى عليه الوعى، أى ما الذى يحتوى عليه بالنسبة لتجربة وعى الروائى؟ إن أى جواب لهذا السؤال لابد أن يحترم المدى الممكن لحساسية الكاتب المبدع وخياله . وليس هناك جواب محتاج إلى الدعم الممكن كالجواب الذى يطرح عادة على أنه شىء مسلم به، والذى يقول لك إن ذلك موجود عند فرجينيا وولف [1] ، أو إن

(١) روائية إنجليزية ولدت سنة ١٨٨٢ وانتحرت غرقاً فى نهر التيمس سنة ١٩٤١. تشتمل أعمالها الروائية على : «الرحلة إلى الخارج» (١٩١٥)- «الليل والنهار» (١٩١٩) -
=

ذلك موجود عند جيمس جويس (١) . إن ما ينبغى أن يكون واضحًا فى الذهن هو أولاً أننا نحاول توضيح مصطلح أدبى ، وأننا ثانيًا نحاول أن نحدد كيف أن تصوير الحالات الداخلية يثرى الفن القصصى .

إن محاولة إيجاد وعى إنسانى فى القصص هى محاولة حديثة هدفها تحليل الطبيعة الإنسانية. ومعظمنا الآن مقتنع أن هذه المحاولة يمكن أن تكون نقطة البداية بالنسبة لأهم جانب من جوانب الوظائف العقلية كلها. فلدينا - مثلا - عبارة هنرى جيمس التى تقول عن هذا

= «حجرة يعقوب» (١٩٢٢) - «مسز دالواى» (١٩٢٢) - «إلى المنارة» (١٩٢٧) - «الأمواج» - (١٩٣١) - «السنين» (١٩٣٧) - «بين الفصول» (١٩٤١). وهذا الكتاب يعطى صورة عن أسلوبها الروائى الأساسى، ويمكن أن يرجع القارىء إلى إشارة خاصة إلى روايتيها الأخيرتين فى مقدمتى للكتاب.

ولفيرجينيا وولف أعمال أخرى أهمها :

«القارىء العادى» (الحلقة الأولى سنة ١٩٢٥ والثانية سنة ١٩٣٢) - «حجرة المرء الخاصة» (١٩٢٩) «موت الفراشة» (١٩٤٢) - البيت المسكون بالأشباح» (١٩٤٣) - «اللحظة» (١٩٤٧) - «مذكرات كاتبة » (١٩٥٣) . وهى تعطى فى كتابها الأخير انطباعاتها الخاصة عن كل عمل من أعمالها من لدن بدء تفكيرها فيه إلى أن تنتهى من كتابته . وهو كتاب هام يصور الألم والمتعة اللذين يجربهما الكاتب خلال عملية الإبداع الفنى.

(١) كاتب أيرلندى. ولد سنة ١٨٨٢ وتوفى سنة ١٩٤١. تلقى تعليمه فى مدارس الجزويت، وفى كليات عدة. وقد ترك دبلن إلى باريس سنة ١٩٠٢ حين أحس انه لا يستطيع التعايش مع ضيق الأفق الكاثوليكى. وبعد عودته إلى أيرلندا ما لبث أن تركها إلى الأبد، وعاش متنقلا بين البلاد من زيورخ إلى باريس، معانياً من شظف العيش ومن المرض.

كان أول مؤلف له ديوان شعر يحمل عنوان «موسيقى الحجرة» (١٩٠٧). وقد تبعه بمجموعة قصص قصيرة هى «أهل دبلن» (١٩١٤). وكان كاتبه التالى مسرحية اسمها «المنفيون» (١٩١٨). وفى سنة ١٩١٤ و ١٩١٥ نشر سيرة شخصية قصصية بعنوان «صورة الفنان فى شبابه» وذلك على حلقات فى مجلة «ايجويست» . كذلك نشر سنة ١٩١٧ مجموعة قصائد عنوانها «قصائد الواحدة تساوى بنساً».

ظهرت روايته الشهيرة يوليسيس الذى يعتنى مؤلف هذا الكتاب بها أشد العناية أولا فى باريس سنة ١٩٢٢ . وظهرت روايته «فينيجانزويك» فى شكلها الكامل سنة ١٩٣٩.

الوعى ما يأتى: «إن التجربة لا تحد أبدًا ، ولا تكمل أبدًا»، ثم يواصل هنرى جيمس كلامه فى السياق نفسه مشيرًا إلى منطقة الشعور على اعتبار أنها منطقة التجربة (٨) وإذن فالوعى هو وعى الإنسان بالتجربة الإنسانية، وهذا كاف بالنسبة للروائى . وهذا لا يستثنى شيئًا على نحو كلى ، فهو يشمل الأحاسيس، والذكريات، والمشاعر، والمفاهيم، والأوهام، والتخيلات، وتلك الظواهر التى ليست فلسفية ولكن لا يمكن تفاديها باطراد، وهى التى نسميها الحدس، والرؤية، والبصيرة. وهذه المصطلحات الأخيرة- وهى التى تشغل عادة بال الباحث فى علم المعرفة، بخلاف السلسلة التى تقدمت عليها مباشرة- لا تنضوى دائمًا تحت لواء «الحياة العقلية» ولهذا السبب نفسه فإنه من المهم أن نشير إليها هنا.

إن المعرفة الإنسانية التى لا تنبثق عن النشاط العقلى بل عن الحياة الروحية هى التى يهتم بها الروائى، هذا إذا لم تكن هى التى يهتم بها علماء النفس. وإذن فالمعرفة التى هى من أبواب العقل ينبغى أن تتضمن الحدس ، والرؤية، كما تتضمن حتى التنجيم أحيانًا- وذلك على قدر ما يهتم بها كتاب القرن العشرين.

وعلى هذا النحو يمكن أن نتوصل- على أسس استنتاجية - إلى أن مجال الحياة الذى يهتم به أدب «تيار الوعى» هو التجربة العقلية والروحية من جانبيها المتصلين بالماهية والكيفية . وتشتمل «الماهية» على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس، والذكريات والتخيلات ، والمفاهيم ، وألوان الحدس ، كما تشتمل «الكيفية» على ألوان الرمز، والمشاعر ، وعمليات التداعى. ويكاد يكون من المستحيل أن نميز «ماذا» على «كيف». فهل الذاكرة مثلًا جزء مما يحتويه الذهن أم أنها عملية ذهنية ؟ مثل هذا

التمييز الدقيق ليس بالطبع من مهمة الروائيين باعتبارهم روائيين. إن هدفهم- إذا كانوا يكتبون قصص «تيار الوعى» - هو توسيع الفن القصصى بتصوير الحالات الداخلية لشخصياتهم.

ومشكلة تصوير الشخصية مشكلة أساسية بالنسبة لقصص «تيار الوعى». والميزة الكبرى- ومن ثم المسوغ الأول- لهذا النوع من الرواية قدرتها الكامنة على تصوير الشخصية على نحو أكثر دقة وأكثر واقعية. وهناك مثال على التجربة الروائية كامن خلف جيمس جويس، وفرجينيا وولف، ودروثى رتشاردسون [١] ، وكامن أيضًا خلف وليم فوكنر [٢] ولو من

---

(١) دوروثى رتشاردسون (١٨٧٣ - ١٩٥٧) روائية إنجليزية. وتعتبر رائدة من رواد اتجاه تيار الوعى. وقد كتبت رواياتها بين سنتى ١٩١٥ و ١٩٣٨. وهذه الرواية تكون سياقاً واحداً بعنوان «رحلة الحج».

(٢) روائى أمريكى ولد سنة ١٨٩٧ وتوفى سنة ١٩٦٢. وقد نشأ فى ولاية المسيسيبى من أسرة يقال إنها شبيهة بأسرة السارتوريز التى أدار حولها بعض رواياته، والتى يتناولها المؤلف بالتحليل فى هذا الكتاب . والذين يقولون هذا يريدون أن يعطوا لهذه الروايات طابع الترجمة الذاتية.

وقد بدأ إنتاجه الفنى بنشر قصائد، ولقطات، وقصص قصيرة، وحتى الروايات، ولكن نجمه الأدبى لم يصعد إلا حين نشر «السارتوريز» سنة ١٩٢٩ التى عالج فيها انهيار عائلات الكومبسون، والسارتوريز، والبنباو، والماكاسلين، وهى كلها تمثل الجنوب القديم- وحلول عائلة السنوبيز محلها. وقد استطاع فوكنر أن يحلل من خلال ذلك حالة الجنوب الأمريكى من أيام الهنود والحرب الأهلية حتى العصر الحديث.

ويركز المؤلف هنا على روايتيه «الصوت والغضب» (١٩٢٩) و«فى الوقت الذى أرقد فيه محتضراً» (١٩٣٠) كما يشير إشارات سريعة إلى روايات «الحرم» (١٩٣١) و «ابسالوم، ابسالوم! » (١٩٣٦) و «النخلات البريات» (١٩٣٩) و « هاملت» (١٩٤٠). ولكن لفوكنر أعمالا روائية أخرى لا تقل أهمية عن الروايات السابقة- ويمكن أن يكون السبب فى عدم تركيز المؤلف عليها أنها لا تخدم غرضه الدقيق- ومن هذه الروايات : «خرافة» (١٩٥٤) و «المدينة» (١٩٥٧) «القصر» (١٩٦٠) . وللرواية الأخيرة أهمية خاصة ، إذ تختتم بها قصة السنوبيز .

هذا وقد حصل فوكنر على جائزة نوبل للأدب سنة ١٩٥٠ .

بعيد . غير أن هناك اختلافا - وهو اختلاف هائل - بين زولا [١] ، ودريسير [٢] من ناحية- وهما روائيان حاولا أن يطبقا نوعًا من الطريقة المخبرية فى القصص- وبين كتاب« تيار الوعى» من ناحية أخرى. ويتضح

---

(١) يعتبر إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) أهم الكتاب الواقعيين الفرنسيين، إذ أنه نقل النظرية الواقعية من مجرد الموضوعية الخالصة التى وقف عندها موبوسان وفلوبير إلى مرحلة الطبيعية . وقد تكلم زولا عن هذه الطبيعية فى مقدمته لروايته Thérése Raquin التى نشرت سنة ١٨٦٧ ، تلك الرواية التى وصفها هو نفسه بأنها عمل من أعمال «التشريح الأدبى» .

كان زولا متأثراً بعلم وظائف الأعضاء، وقد وصف نفسه انه عالم a scientist كما وصف العمل الأدبى بأنه جانب من جوانب الطبيعة يرى من خلال المزاج الشخصى. كذلك كان متأثراً بعلم الوراثة كما يراه علماؤها من معاصريه، سواء فى ذلك أصحاب النظرية وأصحاب التطبيق، وتحت هذا التأثير بدأ عمله الأساسى Les Rougon-Macquart ، وهو سلسلة من عشرين رواية تدور أحداثها حول أفراد أسرتين متصلتين على مدى خمسة أجيال، وكان زولا يعتقد أنه بذلك يساهم فى التقدم «العلمى» مساهمة عظيمة.

يرى واضحاً ممن خلال هذا العمل الكبير أن أسلوب الشخصيات متأثر بالبيئة، ومتأثر بالخصائص الموروثة التى أهمها السكر والاختلال العقلى. وقد قدم زولا فى هذا العمل صورة عامة للقرن التاسع عشر الفرنسى، وحلل من خلال ذلك الجريمة، وسلط الضوء على العناصر الحيوانية فى الإنسان أينما كان . . . فى المناجم، وفى البيئات الزراعية، وفى أسواق المدينة وحاناتها.

وفى هذا العمل يشيع التشاؤم، وتشيع السخرية، ويسمع صدى صدمات حرب ١٨٧٠ . كذلك يحلل زولا الأسس التى تقوم عليها المؤسسات الاجتماعية والدينية.

(١) تيودور دريسير (١٨٧١ - ١٩٤٥) كاتب أمريكى، انحدر من عائلة فقيرة، وعشق حياة الثراء والأضواء. وعبر عن هذه الأشواق فى روايته «الممول» (١٩١٢). درس كلا من بلزاك، وسبنسر، وهكسلى، ووصل نتيجة لذلك إلى فلسفة خاصة هى أن الحياة تخلو من الهدف، ومن المعنى . له فى المجال الروائى أعمال كثيرة منها : «العبقرية» (١٩١٥)، «مأساة أمريكية» (١٩٢٥)، امريكا المأساوية» (١٩٣١)، «أمريكا تستحق الإنقاذ» (١٩٤١)- ومن بين إنتاجه المسرحى : «مسرحيات تنتمى إلى الطبيعية وما بعدها» (١٩١٦)، «حر» (١٩١٨). ومن بين إنتاجه فى القصة القصيرة: «السلاسل» (١٩٢٧)، «معرض النساء» (١٩٢٩) (وهى مجموعة فى جزأين).

وإلى جانب ذلك كتب دريسير مجموعة شعرية، ودراسات عن شخصيات مختلفة. ومجموعة رسائل، وترجمة ذاتية.

هذا الخلاف بصفة رئيسية فى الموضوع الروائى، الذى هو عند زولا ودريسير الدافع والفعل (الإنسان من الخارج) فى حين هو بالنسبة لكتاب «تيار الوعى» الوجود النفسى والوظيفى (الإنسان من الداخل) . ويتضح الخلاف كذلك على نحو أبعد فى التفكير النفسى ،والفلسفى ، فهو من الناحية الفلسفية خلاف بين المادية العامة والوجودية العامة. وبالجمع بين هذين النوعين من الخلاف يكون الخلاف بين الاهتمام بما فعل الإنسان وبين الاهتمام بماهية الإنسان نفسه.

ولست أقدم هنا مختصرًا «فرويديًا» أو «وجوديًا» لأدب «تيار الوعى». ولا شك أن كل مؤلفى «تيار الوعى» كانوا على معرفة ما بنظريات التحليل النفسى، وبنظرية الشخصية التى ظهرت من جديد فى القرن العشرين، كما أنهم كانوا متأثرين بهذه النظرية على نحو مباشر أو غير مباشر. ويمكن أن نؤكد على أن هؤلاء الكتاب كانوا متأثرين على نحو واسع بالمفاهيم العامة «لعلم النفس الجديد»، و«الفلسفة الجديدة»، وهما اتجاهان يسمان عمومًا كل تفكير ينتمى إلى «ما بعد السلوكية» و«اللاإيجابية»، وأى فلسفة أو علم نفس يكثف الحياة الداخلية العقلية والعاطفية للإنسان (مثل علم النفس الجشتالتى، وعلم النفس التحليلى. وأفكار برجسون فى «الزمن» و«النبض الحى»، ثم التصوف الدينى، ومعظم المنطق الرمزى ، والوجودية المسيحية . . . إلخ) . هذه هى العوامل التى أدت إلى الخلاف الكبير بين المضمون عند زولا وبينه عند جيمس، وبين المضمون عند بلزاك [١] وبينه عند دوروثى رتشاردسون.

---

(٢) مع أن بلزاك (١٧٩٩ - ١٨٥٠) كان غزير الإنتاج فإن عمله الأساسى هو مجموعة القصص والروايات التى سماها «الكوميديا الإنسانية». وقد كان هو نفسه يسمى «الكوميديا الإنسانية» هذه «دراسات فلسفية». وقد خطط بلزاك لعمله هذا ليكون

=

ومع ذلك فإن هؤلاء الكتاب جميعًا كانوا - باعتبارهم روائيين- مهتمين بمسألة «التشخيص» . وهناك سمة من «الطبيعية» موجودة في أعمال كل الروائيين الذين سبق ذكرهم، ولكن هناك تضادا بين أعمالهم يحدده الاختلاف فى التركيز السيكولوجى بين عمل وآخر من هذه الأعمال. لقد كان روائيو «تيار الوعى» باختصار مثل الطبيعيين يحاولون تصوير الحياة بشكل دقيق، ولكن الحياة التي استأثرت باهتمامهم كانت الحياة النفسية الخاصة على خلاف الروائيين الطبيعيين.

وإذا أردنا اكتشاف تقييم كتاب «تيار الوعى» المتباين للوعى الداخلى فإننا نحتاج فى دراسة الكتاب الكبار منهم إلى الاحتفاظ فى الذهن بسؤالين مهمين هما ما الذى يمكن تحقيقه من تقديم الشخصيات من زاوية وجودها النفسى؟ ثم كيف يثرى الفن القصصى عن طريق تصوير الحالات الداخلية؟ والمناقشة التالية تتجه إلى الإجابة عن هذين السؤالين.

تحدياً واضحاً لكوميديا دانتى. و«الكوميديا الإنسانية» تعرض مشهداً عاماً تنسج خيوطه على نحو معقد من الروايات والقصص المتداخلة، وتهدف كلها إلى تصوير الإنسانية على أساس «كوميدى» مقارنة إياها بعالم الحيوان المتنوع.

شخصيات بلزاك فى أعماله الأدبية لبيئاتها، وهذه الأعمال حافلة بنماذج البخلاء، والمتآمرين، والمحاربين القدامى، والخادمات العجائز، ورجال الصحافة، ويحكم كل أولئك الحب والبغض والحقد فى أشكالها البدائية.

وقد كان بلزاك ماهرا فى جمع المعلومات وفى إدماجها فى أعماله، فهذه الأعمال تحفل بمعلومات واسعة عن القانون والتجارة، ولكنه لم يجعل من حياته موضوعاً لأدبه إلا فى القليل النادر.

الانطباعات والصور :-

إن رائدة «تيار الوعى» فى القرن العشرين قليلة الشهرة إذا قيست بكتابة المهمين، وذلك خلافًا لمعظم رواد الأنواع الفنية، وتلك ضريبة يدفعها الكاتب- حتى الكاتب التجريبى- وذلك لأنه كان سببا فى الرتابة. وقد يهمل القراء دوروثى رتشاردسون، وإهمالهم لها له ما يبرره ، لكنه لا يوجد إنسان يفهم تطور قصص القرن العشرين ويفعل ذلك. لقد اخترعت هى التصوير القصصى لفيضان الوعى ، وكانت فى ذلك مدينة بشدة لهنرى جيمس وجوزيف كونراد. وهى تتصف أنها لماحة أحيانًا، وحساسة دائمًا فيما يتصل بأنواع العمق التى تتصف بأنها الوظائف الذهنية. لكنها تصبح أخيرًا غارقة فى الفيضان . . . الفيضان النهائى الذى لا يستمد قالبه من التفاصيل الواقعية.

ومن الصعب إدراك أهداف درووثى رتشاردسون. وقد أعطت هى الصورة الآتية لأهدافها ، وذلك فى التوطئة الذكية التى كتبتها لروايتها «رحلة الحج»:

« . . . وُجهت كاتبة هذه السطور - وهى تعتزم الآن كتابة رواية وتبحث حولها عن نموذج معاصر- بالاختيار بين اتباع أحد زملائها وبين محاولة تقديم معادل نسائى لتيار الواقعية عند الرجال، وباختيار البديل الثانى وضعت فى الحال جزءًا كبيرًا من المخطوط جانبًا ، وذلك امتثالًا لنمو شعور بعدم الرضا لديها. وقد كشف هذا الشعور عن طبيعته دون سبب واضح. وقد كانت على وعى وهى تكتب بالاختفاء التدريجى للأفكار المسبقة التى أملت لفترة ما الحركة النشطة للكتابة، وكانت على وعى ببين تلك الأفكار والعقائد المسبقة يستبدل بها (شىء غريب يأخذ شكل

الحقيقة التى نتأملها، والتى تمتلك لأول مرة صوتها الخاص فى تجربتها، الأمر الذى يؤيد بوضوح رأى الذين يزعمون أن الكتابة من أكثر الوسائل قدرة على الكشف عن الحقيقة فيما يتصل بأفكار الإنسان الخاصة) . وكما أنها كانت على وعى بكل ذلك فقد ازداد عذابها فى الوقت ذاته لا بإفلات الحقيقة فحسب- وهى الحقيقة التى تظهر الآن من خلال النص مستقلة وإيجابية بما فيه الكفاية- ولكن كذلك بأن هذه الحقيقة تكشف فى أى مكان تركز عليه عن مئات من الوجوه التى يستدعى كل وجه منها الوجوه الأخرى لتخليصه بمجرد أن يمسك به هو فى عقدة ضيقة لتعبير مباشر » (٩) .

إن الكلمات الموضوعة بين قوسين فى هذا النص هى كلماتى. وما تؤكد . هذه الكلمات يكشف بالضبط عما يحصل عليه القارىء من رواية «رحلة الحج» ، وهو أنها سيرة ذاتية نفسية. ويعنى هذا أنه يكاد يكون من المستحيل على القارىء أن ينجذب نحوها، أو يفهم أهمية الإشارات التى تحتوى عليها. ومن الصعب أن نرى فيها عنصرًا عالميًا . حقًا إن هناك قدرًا معينًا من الاهتمام العام يرى فى النظر إلى الكيفية التى يعمل بها ذهن يتصف بقدر لا بأس به من الحساسية، وفى الطريقة التى يبوب بها هذا الذهن الأشياء ويرفضها، وإن كان هذا الذهن محدودًا إلى حد بعيد. وهناك- أيضا- أهمية فى اكتشاف القدر العظيم من الغباء الذى يواجهه مثل هذا الذهن فى العالم . لكنه ليس من المحتمل أن يستمر مثل هذا الاهتمام طوال اثنى عشر مجلدًا. وقد كانت الإمكانية الوحيدة التى بقيت أمام دوروثى رتشاردسون هى الكشف عن بعض خفايا الحياة النفسية وتصويرها باعتبارها واقعة فى منطقة يمكن أن يفسر على أساسها شىء

من الواقع الخارجى. لكن دوروثى رتشادرسون لم تفعل ذلك، ولم تبحث فى عالم الوعى بعمق كاف.

وهناك تفسيران قدما «لرحلة الحج»- يشير كلاهما إلى أهمية موضوع هذا العمل - فمن ناحية دافع جون كويربوويز (١) - وهو من أشد المعجبين بدوروثى رتشاردسون- عن الرواية لأنها طرح لوجهة نظر نسائية فى الحياة. وهو مقتنع بأن هذا الشىء له قيمة فى ذاته، كما أنه ضرورى لتكملة الصورة التى يقدمها الرجال للأشياء (١٠) ومن الواضح أن دوروثى ريتشاردسون نفسها تعتقد ذلك، فقد سبق ذكر ما قالته من أنها بدأت تكتب لكى «تقدم معادلًا نسائيًا لتيار الواقعية عند الرجال» . ومن المؤسف أن القسمة الثنائية التى تقسم الأشياء إلى وجهة نظر نسائية ووجهة نظر خاصة بالرجال قسمة هشة، بل إنها غير كافية على الإطلاق للوصول إلى أى درجة من درجات العمق، ذلك لأنه حتى مع إمكان وجود اختلاف عام فى وجهتى النظر بين الجنسين فإن المشكلات والمواقف الأساسية فى الحياة (ومن ثم فى الفن) تبقى لا هى مؤنثة ، ولا مذكرة، وإنما هى ببساطة إنسانية. ومن الممكن أن يفترض الإنسان - أيضا - أن فوكنر يكتب ليقدم معادلًا نفسيًا لتيار الواقعية المعقولة. بل إنه من المؤكد

---

(١) جون كوبر بوويز (١٨٧٢ -١٩٦٣) كاتب وشاعر أمريكى، تعبر أعماله عن فلسفة فردية تستعين على تفسير الحياة بواسطة الأساطير القديمة. له إنتاج روائى مثل رواية «الخشب والحجر» (١٩١٥)، ولكن إنتاجه الأهم هو الإنتاج النقدى، فمن هذا الإنتاج أعماله:

- «معنى الثقافة» (١٩٣٠) .
- «متعة الأدب» (١٩٣٨).
- «فن التقدم فى العمر» (١٩٤٣) .

كذلك فقد نشر مجموعات شعرية، ونشر ترجمته الذاتية سنة ١٩٣٤.

أن لفوكنر مزايا - سنعالجها قريبا - فى تصوير الحياة من وجهة نظر شخص غير عادى. وبالمثل فإن هناك قيمًا معينة بالضرورة فى تصوير الحياة من وجهة نظر نسائية ، ولكن هذه القيم لا يمكن أن تتحقق فى فراغ . غير أن تقديم وجهات النظر هذه لمجرد هدف الجدة لا ينهض مبررًا كافيًا لهذا التقديم.

ومن ناحية آخرى يرى ناقد آخر هو جوزيف وارين بيتش [1] فى «رحلة الحج» قصة من قصص البحث، إذ أن مغزى الرواية عنده يكمن فى بحث ماريام الدائب عن «جنة صغيرة ملونة»، رمزية، وهى فى« رحلة الحج » شىء مقدس غامض، يلوح هنا وهناك ، ويختفى عن البصر». ومن الممكن أن نصدق هذه النظرية بسهولة، فهى تقدم تبريرًا هامًا للرواية، ولكن- كما قال بيتش- «أى تيه! وأى غموض! وأى تطويل!» (١١).

إن دوروثى رتشاردسون تستحق الثناء باعتبارها رائدة اتجاه روائى أكثر مما تستحقه باعتبارها مؤلفة قصص ناجحة. وهناك ما يشير إلى أن حميا الريادة كانت الدافع الواعى لديها، ذلك أن الفصول الافتتاحية من «رحلة الحج» «كتبت مع إحساس بأنها كانت ترتاد طريقًا جديدًا، وأنها

(١) جوزيف وارين بيتش (١٨٨٠ - ١٩٥٧) ناقد أدبى امريكى . كان استاذاً للأدب الإنجليزى فى جامعة مينسيوتا. اهم أعماله :
- روح السخرية عند جورج ميريديث (١٩١١) .
- منهج هنرى جيمس (١٩١٨)، روجع وزيد عليه سنة (١٩٥٤).
- تكنيك توماس هاردى (١٩٢٢).
- رواية القرن العشرين (١٩٣٢)، وهى التى يرجع إليها المؤلف كثيراً.
- القصص الأمريكى ١٩٢٠ - ١٩٤٠ (١٩٤١) .
- نظرة رومانتيكية فى الشعر (١٩٤٤)
- تكون فكر أنودن (١٩٥٧).
- الرمزية فى شعر الثلاثينيات والأربعينيات (١٩٦٠).
- البدء بأفلاطون (١٩٤٤)، وهو ديوان شعر .

كانت مغامرة مفعمة بالبحث، وأحيانًا بالمتعة التى تهدف إلى إبراز الرغبة الغامرة فى المشاركة»(١٢).

وتعنى دوروثى رتشاردسون «بالمشاركة» «القراء»، ولكننى أشك أنها ستكون «طبقًا» سائغًا للجمهور القارىء. وعلى كل حال فإن نوعًا آخر من المشاركة قد تحقق ، وقد أدركت دوروثى رتشاردسون ذلك أيضًا فى تمهيدها للرواية. تقول:

«وفى أثناء ذلك تحول الطريق الموحش إلى باب رئيسى عام، ومن بين الذين دخلوه معًا تميزت شخصيتان، إحداهما امرأة امتطت حصان حرب مطهمًا، والأخرى رجل يمشى فى خشوع وعيناه مسبلتان، وهو يغزل، إذ يمشى، خلعة ثمينة من الكلمات الجديدة يكسو بها أشواقه القديمة القاتمة ». ونحن نفهم أن المرأة هى فرجينيا وولف، أما الرجل- وهو موصوف على نحو أكثر دقة - فهو بالتأكيد جيمس جويس.

أما فرجينيا وولف فقد قررت ما تريد أن تقوله بوضوح فى نقدها، والواقع أن مفتاح ما تهدف إليه موجود فى كتاباتها النقدية. وهذا الذى تهدف إليه يبدو أقل وضوحًا حين يتكلم عنه النقاد الآخرون، وهو مع ذلك موثق، وذلك لإنها أعطت هؤلاء النقاد المفتاح من ناحية ، وبما أن ما حققته فرجينيا وولف قد حلل على نحو عميق (١٣) فمن الضرورى هنا أن نكتفى بتلخيص ذلك، وذلك حتى نوفر جوابًا صريحًا للسؤال المطروح أمامنا وهو :

ما الهدف الذى استخدمت هذه الكاتبة «تيار الوعى» من أجله؟

دعنا نقدم جوابا سريعًا عن هذا السؤال، ثم نوضح فيما بعد لماذا انتهينا إلى مثل ذلك الجواب. لقد أرادت فرجينيا وولف أن تضع قالبًا

لإمكانيات التجسيم الداخلى للحقيقة ومجرياته، تلك الحقيقة التى أعتقدت هى أنها تستعصى على التعبير ، ومن ثم فإنه لا يمكن لها أن تهتدى إلى مجرى هذا التجسيم إلا وهو فى حالة النشاط . . . فى حالة من الحالات الذهنية غير المعبر عنها . وقد تحقق لها ذلك على الأقل فى رواياتها الثلاثة التى تتبع أسلوب «تيار الوعى» ويمكن أن تعالج الروايتان الأوليان من هذه الثلاثة- وهما «مسز دالواى»، و«إلى المنارة» - معا ، وذلك لأنهما تهدفان - مع فارق طفيف- إلى الهدف نفسه . وأما رواية «الأمواج» فهى تكشف عن منهج مختلف.

إن لدى كل من كلاريسا دالواى، ومسز رامساى، وليلى براسكو لحظات من عمل البصيرة، وليس معنى هذا أنهن صوفيات مدربات قد أعددن أنفسهن لذلك، وإنما معناه أن الرواية التى بنتهن كانت تعتقد أن الشىء الهام فى الحياة الإنسانية هو البحث عن المعنى، والتعرف على الذات، وهما أمران يقوم بهما الفرد على نحو مطرد . وإذن فإن نضج شخصيات فرجينيا وولف كان يتم عند ما كانت تشعر هى أن الشخصيات مستعدة لتقبل عمل البصيرة هذا . وهاتان الروايتان سجل لجوانب إعداد هذه الشخصيات لعمل البصيرة النهائى . وهذا الإعداد يأخذ شكل نقل عمل البصيرة هذا إلى الشخصيات أخرى، وإدماج الرموز الخاصة المتصلة بالحاضر والماضى.

ونحن نعلم من مقالات فرجينيا وولف أنها كانت تعتقد أن الشىء الهام الذى ينبغى أن يعبر عنه الفنان هو رؤيته الخاصة، أو ماهية الحياة من زاوية ذاتية . وكانت تعتقد أن البحث عن الحقيقة ليس قضية فعل درامى خارجى . وهى تقول فى ذلك: «امتحن عقلا عاديا فى يوم عادى» ، وتقول فى مناسبة أخرى : «الحياة . . . . هالة مضيئة . . . وعاء شبه

شفاف يحيط بنا منذ بداية الوعى إلى النهاية. أليست مهمة الروائيين أن يعبروا عن هذا الروح المتنوع . . . الروح المجهول غير المحدود؟» (١٤) .

هكذا اعتقدت فيرجينيا وولف أن هذا البحث نشاط نفسى، وأنه يشغل بال معظم البشر (لأنه يحيط بنا) . وغاية ما هنالك أن معظم البشر ليسوا على وعى بهذا النشاط النفسى الذى يحتل مكانًا عميقًا جدًا من وعيهم. وذلك سبب من الأسباب التى من أجلها اختارت فيرجينيا وولف شخصيات ذات حساسية غير عادية، وذلك حتى يمكن أن يشتغل داخل هذه الشخصيات بذلك البحث، فى بعض الأحيان على الأقل، وذلك -أيضًا- وقبل كل شىء- هو السبب الذى من أجله اختارت أسلوب «تيار الوعى» لتعبر به عن هذا الموضوع أنضج تعبير.

ويمكن أن نصف فرجينيا وولف فى روايتى «تيار الوعى» هاتين بصفة «الصوفية»- وذلك على سبيل التمثيل- فهى صوفية من حيث كونها معنية بذلك البحث الذى تقوم به شخصياتها فى سبيل «الاتحاد» . وتشير حالة الذروة عند «مسز دالواى» إلى بحث «صوفى» يهدف إلى «اتحاد» عالمى. وهل يمكن أن يكون هناك شىء أشد قربًا لرؤية الضوء عند الصوفية من حصول ليلى برسكو الحاسم على تلك الرؤية فى رواية «إلى المنارة» ؟. إننا أمام روائية ترتفع إلى لحظات التنوير، ولذا فإن طريقتها هى تقديم الانطباعات النفسية. وهى تختار هذه الانطباعات باعتبارها مراحل فى طريق الوصول إلى رؤية ما. وهى لا تهتم بالأشياء التافهة غير المميزة التى تقع على الوعى، ولكن الحادثة الغامضة هى الحادثة المليئة بالمعنى عندها، وتلك الحادثة هى التى تحمل «خميرة» البصيرة النهائية.

أما رواية «الأمواج» فهى نوع مختلف من الإنجاز الأدبى، فلا يوجد فيها بحث صوفى عن الذات، أو عن جوهر الذاتية. ولكنها طرح لأصفى

تحليل سيكولوجى فى الأدب. وينبغى أن يلاحظ أنها ليست تحليلا نفسيا، فالحياة النفسية التلقائية هى التى تقدم فيها. والإنجاز الذى تحققه هو أنها تتبع نمو ألوان الحياة النفسية، أما طريقتها فهى أن تقدم كل شخصية ملاحظات حرة عن الشخصيات الأخرى، كما تقدم بالقدر نفسه ملاحظات عن تركيبها النفسى الخاص. والحق أن الناحيتين تكونان شيئًا واحدًا فى فحص الحديث بأشعة «إكس» على حد تعبير برنارد بلاكستون.

إن التشريح النفسى هنا ليس مجرد تحليل . . إنه ملىء بحساسية «الانطباعيين» للون، والصوت، والأشكال كما هو الحال كذلك فى الروايات المبكرة لهذه الروائية، وقالب مناجاة النفس قريب من الشعر فى خصائصه المكثفة، وفى اعتماده على الإيقاع وفى معجمه الدقيق. وهذا هو أبلغ ما فى قصص هذه الروائية البليغة. وهو- أيضًا- أضعف ما يكون قدرة على التوصيل، وذلك لإن لإحساس فرجينيا وولف الخاص بالاهتمام مقصور هنا على الشخصيات التى تستمر ذاتية، ولا تتآلف مطلقًا فى رموز عالمية. إن الهدف الذى تسعى فى الوصول إليه هو الحقيقة، وقد تحقق هذا الهدف، وأما الأهمية الرمزية الغنية التى نجدها فى الروايتين المتقدمتين فإنها تنقص هذه الرواية. وعلى قدر إعجابنا بهذا الإنتاج واستمتاعنا به نوشك أن نكون مجبرين على موافقة دافيد داتشيز [1] فى وصفه بأنه إنتاج مثقل بالتكنيك .

---

(١) ناقد إنجليزى معاصر ولد سنة ١٩١٢ وشغل كثيراً من وظائف تدريس الأدب الإنجليزى فى الجامعات الإنجليزية والأمريكية. من اهم اعماله :- « الرواية والعالم الحديث» (١٩٣٩) - «فيرجينيا وولف» (١٩٤٢) -« دراسة فى الأدب» (١٩٤٨) -«مناهج النقد الأدبى» (١٩٥٦) - «تاريخ نقدى للأدب الإنجليزى» (١٩٦٠).

الهجاء والسخرية:

وثمة شخصية أخرى تتهم غاليًا بمثل هذه العثرات الفنية هي شخصية جيمس جويس. ففي الإبداع الخلاق تبرر الغايات الوسائل، وقد أسهم جويس على نحو كبير في إحياء فن القصص. ولست أتوقع لنفسي هنا أن أحدد أهداف جويس النهائية، فالمجلدات العديدة التي كتبت لشرح هذه الأهداف تتهدد الحكم السريع، لكنني أود أن أفترض إنجازًا واحدًا على الأقل قام به جويس في يوليسيس، وهو إنجاز أساسي بالنسبة إلى غرضه العام، ويعتمد على ألوان تكنيك «تيار الوعي» إلى حد كبير. وهذا الإنجاز يتمثل في القدر البديع الذي حققه من الموضوعية. لقد حقق جويس ما أسماه جوزيف وارين بيتش «بالحضور الدرامي» على نحو لم يحققه أي روائي آخر. كذلك أعلن جويس في «صورة الفنان في شبابه» - مختبئًا وراء شخصية ستيفن - عن نظرية خاصة في تطور الشكل الفني، وذلك عندما قرر أن «شخصية الفنان تكون في البدائية صيحة، أو إيقاعًا، أو مزاجًا خاصًا ، ثم تكون قصة جارية ناعمة، وأخيرًا تحقق نفسها خارج الوجود، أو تشخص نفسها (إن صح التعبير). والصورة الجمالية في القالب الدرامي هي الحياة مصفاة في قالب من الخيال الإنساني، ومبرزة في هذا القالب. والسر الجمالي يتحقق على نحو شبيه بحالة الإبداع المادي. والفنان - مثل المبدع - يظل مختفيًا خلال فعل يديه، أو خلف فعل يديه، أو بعد فعل يديه، أو فوق فعل يديه. . مختفيًا ومصفى خارج الوجود، ومحايدًا، يتسلى .(١٥).

إن هذا المؤلف - جيمس جويس - يكاد يكون مصفى خارج الوجود في يوليسيس. لماذا يركز جويس هذا التركيز على تخلص عمله من آثار

مؤلفه؟ إن العمل باعتباره إبداعًا ليس أكثر من عمل يقتضى مهارة، وتأثير هذا الإنتاج العظيم هو الذى جعل القارىء يحس أنه على اتصال مباشر بالحياة التى يمثلها هذا الإنتاج. إن هذا أسلوب لما أراد جويس أن يؤديه، وهو تمثيل الحياة كما هى عليه فى الواقع، دون حكم تعسفى، أو تقييم مباشر. إنه إذن هدف الكاتب الواقعى والطبيعى. إن أفكار الشخصيات وأفعالها توجد كما لو كانت بفعل فاعل غير مرئى، وغير مبال، ولابد أن نقبلها لأنها موجودة.

وإذا كان ما حققه جويس إذن هو أعظم نجاح للواقعيين، فما هو هدفه؟ ما هى وجهة نظره فى الحياة التى يمكن له أن يوصلها عن طريق تشخيص ما يبدعه من خلال تقديم المنولوجات الداخلية المباشرة لشخصياته؟ الجواب كما يلى- وعلى أسسه ينبغى أن يبدأ تقويم يوليسيس فى المستقبل-: إن الوجود عند جويس ملهاة، ولابد أن يكون الإنسان محل سخرية- برفق لا بمرارة- لدوره غير المناسب فى هذا الوجود، ذلك الدور الذى يدعو للرثاء. والمسافة الموضوعية التى يحتفظ بها المؤلف- وهى تعمل مثلما عملت بصفة رئيسية فى يوليسيس على مستوى أحلام اليقظة والأوهام العقلية عند الإنسان- توضح ضآلة الإنسان، كما توضح الخلاف الكبير بين مثله وبين واقعه، وكذلك توضح تفاهة معظم الأشياء التى يعتبرها أشياء خاصة . وطرائق جويس تشير إلى أن نموذج الأوديسة يمكن أن يتخذ وسيلة إلى التسوية بين ماهو «بطولى» وبين ما هو «عادى»، كما أن المنولوج الداخلى المختلط يتخذ أداة إلى التسوية بين «التافه» وبين«العميق». ولقد صور جويس الحياة على نحو من الدقة لم يعد معه مكان لأية قيمة لكى تقف على رجليها . صور الحياة بألوان قصورها وتناقضاتها الضرورية . والنتيجة هى السخرية .

لقد أمكن من خلال «تيار الوعى» فحسب تحقيق الموضوعية الضرورية لجعل المسألة كلها واقعية على نحو مقنع، إذ أن الشىء المثير للأسى يتجلى فى حقيقة أن الإنسان يظن نفسه شيئًا «خاصًا» و«بطوليًا» لا فى أن جويس يظنه مثيرًا للرثاء.

إن جويس فى أعماقه كاتب ملهاة، وكاتب ملهاة ساخرة. وهو ليس صانع فكاهات، ولا رجلا مضحكًا. ويوليسيس عمومًا ليست بأى معنى من المعانى مسألة خدعة. إن نغماتها الجهيرة بعيدة المدى جدا، كما أنها تقدم مفهومًا جد معقول للحياة النفسية للإنسان. ومع ذلك فمن الواضح أن هذه الرواية هى فى الأساس تعليق ساخر على حياة الإنسان الحديث. ولم يكن من المكن أن يوضح جويس هذا بشكل مقنع بالنسبة لأى موضوع آخر غير موضوع حياة الإنسان، وذلك على مستوى الوعى الذى يمكن أن يبحث فيه عن المثال حتى من قبل رجل عادى مثل ليبولدبلوم .. رجل يوضح فعله وفكره التالى مباشرة مدى بعده فى الواقع عن ذلك المثال (١٦).

والكاتب الآخر الوحيد الذى استخدم هذه الميزة الطبيعية على نحو مؤثر، وذلك بهدف السخرية فى تصوير النفس الإنسانية، هو وليم فوكنر. لكن هناك فرقًا بين الكاتبين، ففوكنر- وإن استفاد من المادة الكوميدية على نحو واسع- ليس كاتبًا كوميديًا ، ولا حتى كاتب «كوميديا إلهية». ذلك لأن سخريته فى الظروف - مثل سخرية هاردى فى «جود المغمور» وفى القصائد- سخرية تراجيدية قاطعة، وهى أعمق من سخرية جويس. وثمة وسيلة من الوسائل لشرح ذلك، وهى تناول فوكنر على أنه كاتب «تيار وعى»، جمع وجهات نظر وولف فى الحياة ووجهات نظر

جويس. ومع ذلك فوجهات نظر فوكنر ليست متطابقة مع وجهات نظر أى من الكاتبين، ولكن التشابه فى تقديمها موجود. ذلك لأن شخصياته تبحث عن بصيرة، وبحثها ساخر فى الأساس.

وبما أن الدراسات التى نشرت عن فوكنر قليلة نسبيًا فإن من الضرورى أن نعالج إنجازه على نحو أعمق مما فعلنا مع إنجاز الكتاب الآخرين. وهناك ما يغرى بالتوسع فى هذه المعالجة، ولكننا سنحاول الإجابة فحسب عن السؤال الذى تهتم به هذه الدراسة وهو :

لماذا اختار فوكنر معالجة العمليات النفسية فى روايتى «الصوت والغضب» ،وفى «الوقت الذى أرقد فيه محتضرًا» ؟

لقد قال أحد المعلقين إن فوكنر فى الرواية الأولى - وهى التى سنعالجها أولا- كان يحاول تصوير الفكرة الفرويدية فى عمل الأحلام ومن ثم فإنه كان يعالج ظواهر اللاوعى فى النشاط الدخلى (١٧). وإذا صح هذا التفسير فإن الرواية توضع على نحو آلى فى جنس«تيار الوعى» هذا بالطبع إذا كان من الممكن أن تنتج مثل هذه المعالجة عملًا فنيًا على الإطلاق . وقرر كاتب آخر أن «بنجى» فى الرواية يرمز إلى المسيح . . . إلخ، وذلك لأن تاريخ الحلقة التى تعالجه هو «أحد الفصح». وإذاصح هذا التفسير فإنه سيضع الرواية «لا أدرى أين!» (١٨). ومن الممكن أن تطرح هذه التفسيرات جانبًا، وذلك لما تتضمنه من تحبيذ للتدهور الإنسانى الذى لابد أن تكون كراهية فوكنر له قد فاقت كراهيته أى شىء آخر. على أن هناك نقادًا ثلاثة- أكثر إقناعًا ومعقولية- اتفقوا على فكرة أساسية مؤداها أن أعمال فوكنر يمكن أن تفسر على أساس الأسطورة العامة، والرمزية التى تتصل بها. ويعتمد هذا التفسير على أن أعمال فوكنر كلها أعمال درامية بالمعنى الأسطورى. وهى تعالج الصراع الاجتماعى بين

الإحساس بالمسئوليات الأخلاقية فى الطبيعة الإنسانية التقليدية، وبين «اللاأخلاق» فى الطبيعة الحديثة (الحيوانية) عند فوكنر، وفى جنوب الولايات المتحدة ، وبشىء من التوسع فى العالم (١٩).

وإذا بدأنا من هذه النقطة باعتبارها الأساس الذى تفسر عليه الرواية «الصوت والغضب» فإننا نستطيع أن نفهم أن الرواية تمثل فصلاً من فصول انهيار الإنسانية عند عائلة سارتوريز (متمثلة فى فرع كومبسون)، وذلك فى عالم الحيوانية الذى تمثله عائلة سنوبيز. والرمز الأساسى لسارتوريز وكومبسون هو كوينتين الثالث الذى ينتحر، فى حين أن رمز نظام عائلة سنوب هو جاسون الرابع، الذى يكاد ينهار كلية باعتناقه نظام عائلة سنوبيز.

هذا وتمثل الشخصيات الأخرى بطريق رمزى مراحل فى انهيار نظام سارتوريز وكومبسون والهروب منه، تمثلها شخصيته بنجى بالبله المتوارث، وشخصية كانداس بالاضطراب الجنسى، وشخصية المستر كامبسون بالبلاغة والإدمان، وشخصية المسز كامبسون بالانعزالية، (وشخصية ما ورى بالشراب والكسل. وإذن فالصراع الأساسى مركز على كوينتين وجاسون، لكن بنجى هو الذى يمثل محور الأمور فى القسم الأول. والسبب فى ذلك أنه قادر- بعقلية الأبله- على تقديم التفسير الضرورى للرواية، لا فى أشكاله المأساوية البسيطة فحسب، ولكن فى أشكاله الرمزية كذلك، تلك الأشكال التى تبدو- من ذهن شخص أبله- عامة فى معانيها، وطيعة للسبب نفسه. وينبغى أن نستحضر هنا أن فوكنر يرى أن البله وسيلة ممكنة للهروب من التزمت الأخلاقى لنظام يعتمد على الذهن والإرادة، وذلك بالنسبة إلى شخص ينتمى إلى سارتوريز وكومبسون . وإذن فدور بنجى دور مزدوج يعكس جانبًا من

انهيار نظام عائلة كومبسون، كما يمثل ألوان الصراع الأساسى برموزها البسيطة القوية المتاحة لشخص أبله.

وبما أن الصراع يركز على كوينتين فإن الحلقة المحورية التى تهتم به فى الرواية هى الحلقة الحاسمة. يصر كوينتين على المحافظة على التقاليد الإنسانية لسارتوريز وكومبسون . ويتعلق همه بأخته كانداس التى أسلمت نفسها لعالم الجنس عند سنوبيز . وينبغى ألا يقبل كوينتين حقًا انحرافها الجنسى هذا، وذلك لأن شرفها بالنسبة له رمز لشرف كومبسون الآفل. وهو يقنع نفسه أنه هو الذى يعتدى على عفاف كانداس. ويبدو هذا الاقتناع فى النهاية دون فائدة، إذ لا يصدقه أحد. وأخيرًا يكون عليه أن يقبل هزيمته هو نفسه، وأن يعترف بهزيمة عائلة كومبسون. ولما لم يكن قادرًا على تحمل هذا فإنه هو أيضًا يهرب بالانتحار.

ويصور فوكنر الصراع على أنه صراع كوينتين الداخلى، لأن هزيمته الحقيقية هزيمة على مستوى ما قبل الكلام فى الحياة العقلية . . . لقد هزمه وعيه . وهو يستطيع أن يهرب من كل شىء (فهو جنتلمان ، وقد التحق بهارفارد) ولكنه لا يستطيع أن يهرب من معرفته بالحقيقة. وقد حاول الهروب حتى من وعيه بالعالم الخارجى الفعلى (فقد نزع عقارب الساعة، وحاول أن يستبدل بأخته الفتاة الإيطالية الصغيرة)، ولكن الطريق لفعل ذلك كان الموت. وإذن فوعى كوينتين – على نحو هام– هو عدوه.

ويكفى التسليم بأن مزايا أسلوب «تيار الوعى» فى هذه الرواية يتضح فى الدور الأساسى الذى يلعبه الوعى نفسه فيها. ويمكن – على كل حال– أن نقرر هنا المزايا التى تتوفر لقصص «تيار الوعى» فى تقديم

الرموز باعتبارها بدائل للأفكار الذهنية، كما يمكن أن يوضح ذلك بواسطة كل من قسمى بنجى وكوينتين فى الرواية . إن نوعى اليأس العقلى اللذين يقدمان يفصحان عن ذاتهما بالفعل فى أشكال من الصور والرموز. ولأنهما يقدمان باعتبارهما ينبعان مباشرة من مرحلة فكر سابق على نشاط الوعى فإنهما يحملان من الإقناع والتأثير ما يفوق إقناعهما وتأثيرهما لو إنهما قدما على أى نحو آخر. والرموز الثلاثة التى تمثل كل شىء بالنسبة لبنجى (وهى ضوء النار، والمراعى ، وكانداس) تستخدم بكثرة تجعلها لا تسيطر على وعى بنجى فحسب ، وإنما تسيطر على وعى القارىء كذلك . ومع ذلك يأتى مثل هذا الاستخدام المتكرر بصورة طبيعية، وذلك نظرًا لصدوره من عقل فى بساطة عقل بنجى. وليست البساطة العقلية هى الحال بالنسبة لكوينتين ولكن تسلط الأفكار عليه يتجه إلى إعطاء التأثير نفسه . هنا تنمو أهمية صورة رائحة النبات المتسلق، ورمز إعلان حفل العرس، وكل بواعث الرموز والصور الأخرى ... تنمو أهميتها ببساطة عن طريق التكرار المتوالى . ومثل هذا التكرار طبيعى تمامًا بالنسبة لذهن تتسلط عليه الأفكار الثابتة.

وحين يزداد اتصالنا بالموضوع يمكننا القول إن استخدام ضروب تكنيك «تيار الوعى» فى هذه الرواية استخدام مناسب، وذلك نظرًا للمشكلة الأساسية التى يواجهها من يود أن يحقق أى قدر من الموضوعية فى وصف شخص أبله أو شخص تتسلط على عقله أفكار ثابتة. وقد فعل فوكنر هذا- كما فعله آخرون- خارج نطاق «تيار الوعى» (كما هو الحال فى روايتيه هاملت، والنخلات البريات)، ولكنه لم يكن أبدًا قادرًا على الاحتفاظ بالمسافة الموضوعية اللازمة لمنع طمس تلك الموضوعية - عن

طريق الغرابة أو عدم المعقولية- اللهم إلا فى رواياته التى تستخدم أسلوب «تيار الوعى».

على أن هناك أثرًا إضافيًا حققه فوكنر وهو التضاد بعدم استخدام طرق تكنيك «تيار الوعى» فى الحلقتين الأخيرين من الرواية. فى هاتين الحلقتين يتمثل دور جاسون فى القصة، وتستخدم هنا من طرق التكنيك طريقة «مناجاة النفس»، وطريقة القصص التقليدى الحافل بالمعلومات، ولكن محاولة تقديم الأفكار الصامتة محاولة ضعيفة. والمعنى الذى يؤديه تغيير التكنيك هذا هو أن قبول جاسون لعالم السنوبيز غير الأخلاقى قبول كامل. إنه يغمر كل حياته العقلية، ومن ثم فإنه لا يوجد صراع بالنسبة له على مستوى الحياة النفسية التى كانت الرواية تتعامل معها . إن ألوان الصراع لديه موجودة كلها فى العالم المادى للأشياء والأفعال ، وليست موجودة فى العالم المثالى للأفكار .

وفى رواية «تيار الوعى» الأخرى لفوكنر- وهى «فى الوقت الذى أرقد فيه محتضرًا» - تبدو سمات الشخصيات هى السمات نفسها، وذلك للوهلة الأولى فحسب، وذلك لأن أهل التل الجهلة الفقراء هنا ليسوا سنوبيز ، وذلك على الرغم من صفاتهم التى تشبه صفات هؤلاء من النفاق، والشذوذ، والجشع . ووراء الرحلة الفظيعة لدفن الميت- وهى الموضوع الأساسى للرواية- دافع من الإحساس بالواجب والشرف كأقصى ما يمكن أن يكون هذا الدافع لدى سارتوريز وكومبسون.

وإذن فرواية «فى الوقت الذى أرقد فيه محتضرًا» عمل هامشى بالنسبة لفلسفة فوكنر. وهى تعمل فى حالة اتصال بالدراما العامة للسنوبيز والسارتوريز من حيث إنها وسيلة للتكرار على مستوى أوسع، أو

لنقل إنها موضوع ثانوى مواز للموضوع الرئيسى. إنها لا تعالج عائلات سنوبيز وسارتوريز، ولكنها حقًا تعالج قضية النظم الأخلاقية. وتوضح طريقة العرض فيها التقابل بين الحياة الخارجية لعائلة «البندرين» وهى تشبه حياة «السنوبيز» (مثال ذلك أنانية «آنس» وشذوذ «ديوى ديل») وبين عنف إحساسها الداخلى بالشكل وبالالتزام الأخلاقى الذى يشبه حياة «السارتوريز» (مثال ذلك شجاعة«آدى»، وإصرار «كاش» على الواجب، وبطولة جيويل وولائه . . . إلخ) . ويتحقق الجانب الداخلى لأهل التل على نحو بليغ بواسطة استخدام أسلوب «مناجاة النفس» فى تقديم «تيار الوعى». إن إنسانيتهم بدائية ومشوهة ، ولكنها متزمتة وأخلاقية مثل إنسانية قبيلة «السارتوريز»، وحيوانيتهم قبيحة ومنحرفة كحيوانية «السنوبيز» لكن الجهل - وليس انعدام الخلق- هو الذى يوجد فى العمق.

إن قصص «تيار الوعى» هو - بالضرورة- قضية مهارة فنية. ويعتمد الإنتاج الناجح فيه على إمكانيات فنية تتجاوز إمكانيات أى نوع قصصى أخر . ولأن الأمر كذلك فإن أى دراسة لهذا النوع ينبغى أن تكون بالضرورة بحثًا فى الأسلوب.

إن دراسة المستحدثات والأشكال تتضح أهميتها إذا فهمنا الإنجاز الفنى الذى يبرر أقصى المهارة والاقتدار.«وتيار الوعى» ليس تكنيكًا لذات التكنيك، ولكنه أسلوب يعتمد على إدراك قوة الدراما التى تعمل فى أذهان البشر.

لقد رأت إحدى الكاتبات «تيار الوعى» على أن له أهمية ميتافيزيقية. وقد ساقها اتجاهها إلى تحقيق الرؤى إلى تجربة البصيرة التى هى فى طاقة الذهن العادى، وهكذا كان لابد لرؤى الذهن الإنسانى

السريعة الحية أن يعبر عنها- عند فرجينيا وولف- من خلال إطار ذلك الذهن نفسه. وقد كانت على حق فى ذلك، لأنها وحدها التى كانت قادرة على توصيل الإحساس بالرؤية على نحو دقيق. ورآه كاتب آخر- وهو جويس- على أنه ملهاة عالية ، كما رأى أنه ملهاة مثيرة للشفقة. وقد تكامل تغلغله فى ذهن الإنسان مع تغلغله فى الأعمال التى تحدث على السطح لدى ذلك الإنسان، وكانت مادة الملهاة امتزاج هذين العنصرين ، ذلك لأن المقارنة بين رغبات الإنسان وبين منجزاته كانت مادة للسخرية عند هذا الكاتب. ولقد كان التناقض من الفداحة بحيث لم يكن من الممكن أن يستدر الدموع، وإذا كان الإنسان بلا إيمان- كما كان الحال عند جويس- فإنه لم يكن من الممكن لديه كذلك أن يستدر هذا التناقض الرؤى. أما فوكنر فقد رأى عنصرًا واحدًا من هذه الدراما على أنه مأساة دامية (فى حين رأى العناصر الأخرى على أنها ملهاة عالية وسافلة معا). وربما قال فوكنر «الذهن له تضاريس كالجبل»، وكان عليه أن يضيف أن الإنسان يسقط عادة من القمم المنحدرة رأسيًا إلى حيث يكون التحطم. وقد استمد فوكنر موضوعاته من مأساة وعى الإنسان بالكيفية التى تموت بها الحياة، والمحاولات العقيمة التى يقوم بها الذهن لكى يقود الفرد بعيدًا عن معطيات الواقع الفاسد. وتصل هذه الأمور إلى القارىء بقوة شديدة فى روايات «تيار الوعى» التى كتبها هذا الكاتب، إذ يمكن أن يكون المنظر فيها من المناظر التى تحدث فيها المأساة بالفعل.

ولقد أسهم هؤلاء الكتاب فى فن القصص عمومًا من حيث إنهم فتحوا لهذا الفن منطقة جديدة من الحياة ... لقد أضافوا وظيفة عقلية، ووجودا نفسيا، لمنطقة الدافع والفعل التى كانت موجودة بالفعل... لقد ألقوا قصصا يعتمد على لب التجربة الإنسانية، وقد أثبتوا أن ذلك وإن لم

يكن المجال العادى للقصص فإنه ليس غريبا عنه. وفعل أهم شئ فعله كتاب « تيار الوعى » بالنسبة للذهن فعلوه على نحو غير مباشر، فقد أثبتوا من خلال إنتاجهم أن الذهن الإنسانى - وبخاصة ذهن الفنان - شديد التعقيد، ومستعص على الدخول فى الأنماط التقليدية.

أما كيف استطاعت هذه الأذهان أن تحول ذلك العبء الغريب من الوعى الإنسانى إلى قصص نثرى معترف به فذلك ما ستهتم به بقية هذه الدراسة .

* * *

الفصل الثانى

أنواع «التكنيك»

« قد يقال إن فيلدنج قد فعل الكثير، وإن جين اوستن قد فعلت الأكثر، وذلك على الرغم من وسائلهما البسيطة ومادتهما البدائية. ولكن قارن الفرص التى كانت متاحة لهم بالفرص المتاحة لنا ! ».

فرجينيا وولف

لعب «التجريب» الفنى دورًا نشطًا فى رواية «تيار الوعى»، فقد اقتضى تصوير الوعى على نحو مناسب اختراع أنواع جديدة من «التكنيك» القصصى، وإعادة تسليط الأضواء على الأنواع القديمة. ولا شك أن هذا هو السبب فى أننا نناقش «تكنيك تيار الوعى» فى النقد الأدبى. وقد أدى هذا إلى اضطراب لا يمكن تفاديه، وذلك لأن أنواع «التكنيك» فى تقديم «تيار الوعى» تختلف اختلافا كبيرًا من رواية إلى أخرى، كما أدى إلى معضلة تعرض للمرء وذلك عندما يتناول قطعة أدبية تنم عن تكنيك «تيار الوعى»، ثم يتحول إلى قطعة أخرى توصف عمومًا أنها من «تيار الوعى» كذلك ولكنها تحمل نوعًا من «التكنيك» مختلفًا تمامًا، هذا مع عدم وجود شبه كبير بين القطعتين.

ونتيجة لذلك سنعالج فى هذه الدراسة أنواعًا من «التكنيك» المستخدمة فى «تيار الوعى» لا «تكنيك» «تيار الوعى». ولكى أوضح

منهجى فإننى سأشير إلى تبويب بسيط يتناول أربعة أنواع أساسية من «التكنيك» المستخدمة فى تقديم «تيار الوعى»، وهى المنولوج الداخلى المباشر، والمنولوج الداخلى غير المباشر، والوصف عن طريق المعلومات المستفيضة، ومناجاة النفس، ويضاف إلى ذلك بضعة أنواع أخرى خاصة من «التكنيك» حاولها قليل من الكتاب.

و«المنلوج الداخلى» مصطلح يختلط فى كثير من الأحيان بمصطلح «تيار الوعى»، ولكنه يستخدم على نحو أكثر دقة منه. وذلك لأنه مصطلح بلاغى يشير على نحو مناسب إلى «تكنيك» أدبى. ومع ذلك فإنه هو نفسه فى حاجة إلى تحديد أكثر دقة، كما أنه فى حاجة شديدة إلى مزيد من الضبط فى التطبيق. هذا إذا كان يراد له أن يصبح مصطلحًا نقديًا مفيدًا.

لقد أعطانا إدوارد دوجاردى [1] - وهو الذى زعم أنه استخدم «تكنيك» المنولوج الداخلى لأول مرة فى روايته «تهاوت أشجار الغار» [2] - تعريفًا لهذا «التكنيك» يعتبر التعريف المعتمد، وذلك حين قال عنه إنه:

(١، ٢) ولد ادوارد دوجاردى سنة ١٨٦١ وتوفى سنة ١٩٤٩، وقد أسس عدة مجلات من أهمها «المجلة الحرة». كان شاعرا وكاتبا روائيا ومسرحيا. وهو باعتباره شاعرا ينتمى إلى المدرسة الرمزية، وباعتباره روائيا يعتبر من الرواد الأوائل لاتجاه «تيار الوعى». من أهم مؤلفاته رواية «التدريب على الإثم والحب»، ورواية «تهاوت أشجار الغار» التى تحدث عنها المؤلف. وفى الشعر كتب «مارى مانيو» ما بين سنتى ١٩١٧، ١٩٢٠، وكتب مجموعة قصائد أخرى. وفى «النقد والتاريخ» كتب «استيفان مالارمى إلى النبى حزقيال» وهو دراسة فى الرمزية، وله كتابات أخرى عن الشعر الحر، والمنولوج الداخلى. وفى المسرح كتب «أسطورة انتونيا»، وهى تشتمل على «انتونيا» و «فارس الماضى» و «نهاية انتونيا». كما كتب مسرحيات أخرى.

أما بالنسبة لرواية «تهاوت أشجار الغار» فيقول عنها مؤلفها نفسه :

إنها ظهرت سنة ١٨٨٧ فى «المجلة الحرة» وظهرت فى شكل كتاب سنة ١٨٨٨. وموضوعها بسيط وهو أن شابا احب فتاة فهو يغدق عليها، ويخرج بصحبتها ولكنه فى النهاية لا يحصل على أية ثمرة لهذا الحب. إن ذلك يجعله يعزم على إنهاء هذه العلاقة، ولكنه ليس متيقنا من انه يستطيع تنفيذ ذلك.
=

«(كلام) شخصية فى منظر موضوعه تقديمنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لهذا الشخص (دون تدخل المؤلف) وذلك من خلال الشروح والتعليقات . . . . وهو يختلف عن المنولوج التقليدى فى أنه فى محتواه تعبير عن الفكرة (الحميمة التى ترقد فى منطقة أقرب ما تكون إلى منطقة اللاوعى) . أما فى قالبه فهو يقدم فى تعابير مباشرة مختصرة إلى الحد الأدنى من التركيب اللغوى. وعلى هذا النحو فهو يقترب بالضرورة من (مفهومنا اليوم للشعر)» (١) .

لقد زدت الأقواس من عندى، وهى تؤكد اضطراب هذا التعريف، بشدة، ومن ثم تؤكد عدم دقته. ويحسن بدل أن نستمر فى الاعتماد على هذا التعريف باعتباره التعريف المعتمد، أن نستفيد بمرور عقدين زمنيين مهمين فى تطور «تكنيك» المنولوج الداخلى، محاولين بذلك أن نصل إلى تعبير أبسط وأكثر دقة .

وإذن فالمنولوج الداخلى هو ذلك التكنيك المستخدم فى القصص بغية تقديم المحتوى النفسى للشخصية، والعمليات النفسية لديها- دون التكلم بذلك على نحو كلى أو جزئى - وذلك فى اللحظة التى توجد فيها هذه العمليات فى المستويات المختلفة للانضباط الواعى قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود . وهكذا ينبغى أن يلاحظ على نحو خاص أنه تكنيك لتقديم المحتوى النفسى والعمليات النفسية فى المستويات المختلفة للانضباط الواعى، وبعبارة أخرى لتقديم الوعى. وينبغى أن يؤكد على أن المنولوج الداخلى قد يعالج الوعى فى أى مستوى

= ويقول ادوارد دوجاردى عن روايته هذه - أيضاً - إن أهميتها تعود إلى أنها أول رواية استخدم فيها تيار الوعى » على نحو مقصود بحيث كان فيها تياراً ساريا من بدايتها إلى نهايتها.

(وليس من الضروري أن يكون «تعبيرًا عن الفكرة الحميمة التي ترقد في منطقة أقرب ما تكون إلى منطقة اللاوعي» بل إن ذلك نادرًا ما يكون). وينبغي أن يؤكد كذلك على أنه يهتم بكل محتويات الوعي وعملياته ، لا بواحد منها فحسب. وأخيرًا ينبغي أن يلاحظ أنه غير متكلم به جزئيا أو كليا، وذلك لأنه يقدم محتوى الوعي في مرحلته المكتملة، قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام عن قصد. وهذا هو الفرق الذي يفصل فصلًا كاملًا بين المنولوج الداخلي وبين المنولوج الدرامي ومناجاة النفس على خشبة المسرح.

ومن المهم أن نميز بين نمطين أساسيين في المنولوج الداخلي. ويمكن أن نفعل ذلك على نحو مرض بأن نقول إن هذين النمطين هما «المنلوج المباشر»و«المنلوج غير المباشر». فالمنولوج الداخلي المباشر هو ذلك النمط من المنولوج الداخلي الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعًا. وهذا هو النمط الذي يهتم به دوجاردي في تعريفه. وقد كشف البحث في طرقه الخاصة عن أنه يقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة، مع عدم الإهتمام بتدخل المؤلف، أي أنه يوجد غياب كلي أو قريب من الكلي للمؤلف من القطعة الأدبية، فهو موجود فحسب بإرشاداته المتمثلة في عبارات «قال كذا» . و«فكر على النحو الفلاني»، كما أنه موجود بتعليقاته الإيضاحية.

والشيء الذي ينبغي أن يؤكد عليه هو أنه لا يفترض هناك وجود سامع ، وأن الشخصية لا تتحدث إلى أي أحد داخل المنظر القصصي، بل أن الشخصية لا تتحدث في الواقع حتى إلى القارىء (كما هو الحال مثلا في المتحدث في المنولوج المسرحي). وباختصار فإن المنولوج يقدم على

نحو عشوائى تمامًا، كما لو لم يكن هناك قارىء. إن إدراك هذه التفرقة ليس من السهل، ولكنها تفرقة حقيقية . ومن الواضح أن كل كاتب إنما يكتب فى النهاية لجمهور، وهكذا كان الحال حتى فى «فينيجانز ويك» لجويس. وجمهور جويس هو القارىء المجرد الذى يقدم له عالم خاص دون مرشد يرشده وبالمثل فإن الجمهور فى المنولوج المسرحى يقدم له لمحة من الخصوصية. ولكن هذا الجمهور لديه إشارات موضحة ، وطرق مرشدة ، وذلك فيما تعلمه من قبل من التقاليد السابقة للمسرح. والنتيجة أن منولوج المسرح يحترم ما يتوقعه الجمهور من نظام اللغة وثروتها التقليدية، وهو يوحى فحسب بإمكانيات الخيال الذهنى، هذا بينما يستمر المنولوج الداخلى- على الرغم من توقعات القارئ- فى تقديم النسيج الفعلى للوعى، وإن كان يفعل ذلك بالطبع بغية تقديمه إلى القارئ فى النهاية.

ولعل أشهر منولوج داخلى مباشر - وهو بالقطع أوسع وأذكى منولوج- هو ذلك المنولوج ذو الصفحات الخمس والأربعين من يوليسيس جيمس جويس. ذلك المنولوج الذى يقدم تموجات وعى مولى بلوم وهى ترقد فى الفراش. لقد أيقظها وصول زوجها المتصعلك متأخرًا إلى البيت. وقد فرغت لتوها من محادثة معه، واستسلم هو للنعاس بجوارها. والسطور القليلة الافتتاحية من هذا المنولوج تكفى لكى يسترجع القارىء نسيجه:

«نعم، لم يطلب مطلقًا طلبًا مثل ذلك من قبل، وهو أن يقدم له إفطاره فى فراشه مصحوبًا ببيضتين، وذلك منذ أيام فندق «أسلحة المدينة» حين اعتاد أن يرقد متمارضًا، بصوته المريض، مرسلاً تأوهاته ليثير اهتمام تلك العجوز الحطمة المسز ريوردان الذى ظن أن له عليها

دالة وهى لم تترك لنا ربع بنس كل ذلك من أجل صلواتها لنفسها ولروحها أعظم بخيلة خلقت كانت تخاف بالفعل أن تجود ببنسات أربع لشرابها الكحولى المخلوط وهى تحكى لى متاعبها . . ».(٢)

وهناك سؤالان جديران بالاعتبار بالنسبة لهذا المنولوج الداخلى وهما، أولًا، ما الخصائص التى تجعلنا نتعرف عليه باعتباره منولوجًا داخليًا؟ وثانيًا، ما الذى يجعل منه منولوجًا داخليًا مباشرًا؟ ينبغى أن يتذكر الإنسان أن هذه السطور التى اقتبست ليست السطور الافتتاحية لهذا المنولوج فحسب، بل إنها أيضًا السطور الافتتاحية لقسم من أقسام الرواية برمتها. كما أنه ينبغى أن يتذكر أنه لا يوجد شرح سابق على هذه السطور . كذلك ينبغى أن يستحضر الموقف، وهو أن الشخصية التى تقدم شخصية وحيدة إلا من زوجها النائم، وإذن فلا يوجد سامع فى المنظر . وهذا المنولوج يفترق عن «مناجاة النفس» لأنه - من حيث الشكل- لا يقصد به إمداد القارئ بالمعلومات. وتؤكد فيه عناصر عدم الارتباط، والفيضان، بغياب علامات الترقيم تمامًا، وبعودة الضمائر، وبتقديم الشخصيات والأحداث التى تفكر «مولى» فيها، وبقطع فكرة بأخرى على نحو متكرر. وقد قصد توصيل ذلك النوع من عدم الترابط ومن الفيضان أكثر مما قصد تحديد الفكرة. والشخصية هنا لا تقدم متحدثة إلى القارىء- أو حتى من أجل فائدته- بمقدار ما تقدم متحدثة إلى شخصية أخرى فى المنظر القصصى. إن المنولوج بالأحرى هو منولوج داخلى، وما يمثله هو فيضان وعى مولى. وإذ يتقدم المنولوج فإنه ينفذ إلى مستويات أعمق فى الوعى، وذلك حتى يغلب النوم مولى، وتنتهى الرواية إذ ينتهى المنولوج.

ولكى نحدد السبب فى أن هذا المنولوج منولوج مباشر لابد أن يسأل السؤال التالى وهو :

ما الدور الذى يلعبه المؤلف فى هذه القطعة الأدبية؟ وعلى النحو الذى هى مقدمة عليه فإنه لا يلعب أى دور. لقد اختفى المؤلف تمامًا. والكلام بضمير المتكلم، وزمن الجملة يتردد بين الماضى، وغير تام ،. والحاضر، والشرط- هذا فى الوقت الذى يملى فيه ذهن مولى. وليست هناك تعليقات، ولاتوجيهات مسرحية من المؤلف. وهكذا فإن القسم الذى يعالج مولى بلوم من يوليسيس هو برمته مثال للمنولوج المباشر الخالص.

وعلى كل حال فهناك إمكانيات للتنوع فى هذا المنولوج. ويتضح التنوع فى الأغلب الأعم عندما يتدخل المؤلف بالإرشاد أو الشرح. ومع أن ذلك شىء عادى بالنسبة للمنولوج الداخلى المباشر فإنه لم يزد أبدًا عن القدر الضئيل ولم يصل أبدًا الحد الذى يتوقف فيه المنولوج ليترك المجال للإحساس بمجىء الكلام من الشخصية مباشرة. وظهور المؤلف هذا يكون أغلب وأكثر ضرورة فى منولوجات الشخصيات المعقدة سيكولوجيا، أو فى تلك المنولوجات التى تصور طبقة أعمق فى الشعور. وهاك مثالًا لهذا التنوع كما يستخدمه جيمس جويس فى تقديم وعى ستيفن ديدالوس فى يوليسيس:

«فاضت ظلال الغابة فى صمت من خلال أمن الصباح مبتدئة من أعلى السلم نحو البحر حيث كان يحملق. وعلى الشاطىء وأبعد منه ابيضت مرآة الماء منزاحة بفعل خطوات القدم المسرعة الخفيفة. ×الصدر الأبيض للبحر المعتم. ضغطات توائم ، اثنتان اثنتان. يد تجذب أوتار الكمان خالطة خيوطها التوائم. وتزاوج بياض الموج مع الكلمات المتألقة فى قتامة المد ×» (ص١١)

لقد وضعت هاتين العلامتين × × من عندى؛ وهى تحصر المنولوج المباشر من وعى ستيفن على النحو الذى فسرت به القطعة. ويستمر المنولوج لأكثر من صفحة ، وذلك حتى يقطع صديق ستيفن - بك موليجان- عليه تأملاته الممتعة. وخلال هذا المنولوج يظهر المؤلف عند نقطتين أخريين، وهو فى كل مرة يظهر على نحو أكثر ثباتًا وأقل وضوحًا مما كان الحال عليه فى ظهوره فى الافتتاحية . ومن الملاحظ أن الطريقة التى يظهر بها المؤلف فى هذا المنولوج طريقة يندر معها إدراك القارئ المتعجل لوجود المؤلف على الإطلاق ذلك أن لغة المؤلف تختلط بلغة الشخصية، ويستحيل فى الواقع- حتى بعد التحليل الدقيق- أن نتأكد على نحو حاسم من موقع النقطة التى يبدأ عندها تقديم وعى الشخصية.

أما محاولة استخدام المنولوج الداخلى المباشر فى تصوير «حلم الوعى» (أو الوعى كما يتمناه الإنسان) فهى طريقة غير عادية تمامًا من طرق استخدامه . والكاتبان الوحيدان اللذان حاولا ذلك فى محيط الرواية هما جيمس جويس وكونراد إيكين [1] . وقد أرسى كل من هذين

(١) مع أن كونراد إيكين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) من مواليد ولاية جورجيا، ومن خريجى هارفارد، فقد عاش طويلا فى انجلترا. وهو شاعر وناقد وروائى، وكاتب قصة قصيرة. وقد مر شعره بمرحلتين أساسيتين : فكان فى الأولى يحفل بالبحث عن جوهر الذات ومكونات الضمير الفردى، وكيفية اكتساب المعرفة، وكيفية الاستعلاء على الذات بغية فهم العالم الكبير. وأما فى المرحلة الثانية فقد اتجه شعره إلى البحث عن صيغة موسيقية مناسبة، وتبنى وجهة نظر وجودية.

وقد تركزت كتاباته النقدية حول الشعر، فتناوله فى كثير من المقالات ، وكتب مقدمات كثيرة لمجموعات شعرية .

وأما إنتاجه فى الرواية فهو غزير نسبياً. ومن أهم رواياته :

- الرحلة الزرقاء (١٩٢٧).
- الدائرة العظيمة (١٩٣٣).
- نعش الملك (١٩٣٥).
- قلب آلهة المكسيك (١٩٣٩).

الكاتبين تصريره الفنى على أساس نظريات التحليل النفسى لحركة الأحلام. ومن المهم أن نلاحظ- على العكس ما يقول به الكثيرون - إن الروايات التى تم فيها ذلك مثل «فينيجانزويك» و«الدائرة العظيمة» هى الروايات الوحيدة التى يوجد فيها تأثير فرويدى ذو شأن من بين روايات تيار الوعى» (٣) .

ولقد واجهت دوجاردى مشكلة المنولوج الداخلى الذى يستخدم ضمير الغائب، وهو نوع يناقض تعريفه للمنولوج. وقد حل هو هذه المشكلة بأن قرر أن المنولوج الداخلى الذى يستخدم ضمير المخاطب- إنما هو مجرد قناع للمنولوج الذى يستخدم ضمير المتكلم. والذى جعله يفعل ذلك هو التشابه الجزئى بين المنلوج الداخلى وبين الطريقة التقليدية من الاستشهاد المباشر وغير المباشر. لذا رأيناه يستخدم هنا مصطلحًا مستعارًا هو «المنولوج غير المباشر» (٤).

وفى تحليلينا «للتكنيك» نجد أن مصطلح دوجاردى مصطلح مفيد ، ولكنه مفيد فحسب نظرًا لميزاته الإيحائية العامة. وصحيح أن أحد أوجه الخلاف الأساسية بين المنولوج الداخلى المباشر وبين غير المباشر هو استخدام ضمير المفرد المتكلم فى أحدهما وضمير الغائب أو المخاطب فى الآخر، ولكن ضمير الغائب ليس قناعًا للمفرد المتكلم بالتأكيد ، ذلك لأن هذين «التكنيكين» جد مختلفين فى الأسلوب الذى يعملان به، وفى نتائجهما الممكنة.

ومن أهم مجموعات قصصه :

- هات (هات ((١٩٢٥) .
- بين الضائعين (١٩٤٣).

والفرق الأساسى بين هذين «التكنيكين» أن المنولوج غير المباشر يعطى القارىء إحساسًا بحضور المؤلف المستمر، فى حين يستغنى المنولوج المباشر عن هذا الحضور كلية أو على نحو واضح. وهذا الفرق يعنى بدوره فوارق أخرى خاصة مثل استخدام وجهة نظر المفرد الغائب بدلًا من وجهة نظر المفرد المتكلم فى المنولوج غير المباشر، ومثل استخدام الطرق الوصفية والتفسيرية على نحو واسع فى تقديم ذلك المنولوج. يضاف إلى هذا إمكان تحقيق المزيد من الترابط والمزيد من الوحدة الشكلية فى اختيار المواد المعالجة، وإمكان تحقيق الانسياب والإحساس بالواقعية فى تصوير حالات الشعور فى الوقت نفسه.

وإذن فالمنولوج الداخلى غير المباشر هو ذلك النمط من المنولوج الداخلى الذى يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنها كانت تأتى من وعى شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارىء ليجد طريقه خلال تلك المادة، وذلك عن طريق التعليق والوصف. وهو يختلف عن المنولوج الداخلى المباشر أساسًا فى أن المؤلف يتدخل فيه بين ذهن الشخصية وبين القارئ . والمؤلف فيه دليل حاضر فى المكان يقوم بإرشاد القارئ. وهذا المنولوج يكتسب الصفة الأساسية للمنولوج الداخلى من أن ما يقدمه ينبع من الوعى مباشرة ، أى أنه يقدمه فى ثوب من لغة الشخصية، ومن خصائص العمليات الذهنية لديها .

ويتآلف المنولوج الداخلى المباشر من الناحية العملية عادة من نوع آخر من أنواع «تكنيك» تيار الوعى، وبخاصة فى حالات وصف الوعى. وغالبًا ما يتآلف مع المنولوج المباشر، وخاصة فى إنتاج فيرجينيا وولف. وهذا التأليف بالذات مناسب بصفة خاصة وطبيعى، وذلك لأن المؤلف الذى يستخدم المنولوج غير المباشر ربما رأى من المناسب أن يختفى من

المنظر لفترة من الزمن، بعد أن يكون قد قدم القارئ لذهن الشخصية وقدم له من المعلومات الإضافية ما يكفى لكى يتقدما معًا على نحو مريح. ومع أن فرجينيا وولف هى أكثر من اعتمد على المنولوج الداخلى غير المباشر من بين كتاب «تيار الوعى» واستخدمته بمهارة كبيرة فإننا ينبغى أن نلجأ مرة أخرى إلى مثال من جيمس جويس ، وذلك لاستخدامه لذلك «التكنيك» استخدامًا صافيًا. ففى حلقة Nausicaa من يوليسيس- وهى التى تصور المغازلة بين جيرتى ماكداويل وبين ليوبولد بلوم- يدخل القارئ وعى الشخصية التى تقدم الحلقة من خلال وجهة نظرها، إذ تجلس جيرتى فوق صخرة على شاطئ البحر، وتحتها يلهو أصدقاؤها، وعلى البعد يرمقها ليوبولد بلوم من فوق الجسر. هذا فى حين يعقد فى الهواء الطلق عبر الطريق احتفال دينى:

«أعاد الحبر أوهانلون طبق الخبز المقدس إلى الأب كونر وى وركع رافعًا وجهه إلى الخبز المقدس وبدأت الجوقة تغنى :Tantum ergo واكتفت هى «بتطويح» رجلها حسب الإيقاع الذى علت فيه الموسيقى وخفتت على إيقاع الجملة الآتية: Tantumer gosa Cramen tum لقد دفعت شلنات ثلاثة وأحد عشر بنسًا ثمنًا لهذه الجوارب التى اشتريتها من محل سباروفى شارع جورج يوم الثلاثاء . . لا . . يوم الإثنين السابق على عيد الفصح ولم يكن فيها خدش وذلك ما كان هو(ليوبولد) يرمقه، شفاف وليست جواربها (جوارب صديقتها سيسى) التافهة التى لم يكن لها شكل ولا قالب(خدودها!) ، إذ كانت له عينان فى رأسه ليرى الفرق بنفسه» (صفحة ٣٥٣)

هذه القطعة مقدمة فى السياق بطريقة القصص الخالص من جانب المؤلف ولكنها تمتاز بأنها مقدمة فى اللغة الخيالية الرومانتيكية

لجيرتى الحالمة. وتعكس المادة محتوى وعى مثل تلك الشخصية ، وبخاصة طريقة هذا الوعى فى التداعى . لذا فإن الذى لدينا فى الواقع هو تقديم مباشر لوعى جيرتى أكثر بكثير من أن يكون مجرد وصف له ، ذلك لأن حالة وعيها هى التى تقدم . ولقد أعطى المؤلف - من خلال وسيلة محاكاة القصص العاطفى، ودون أية محاولة لإخفاء نفسه عن القارىء- تفسيرًا ظاهريًا لأحلام اليقظة فى وعى جيرتى.

وإذا أردنا أن نعرف مدى النجاح فى إحداث تأثير أكثر ثباتا من خلال استخدام هذا التكنيك فإننا ينبغى أن نتحول إلى فرجينيا وولف التى استخدمته على مدى روايتين من رواياتها الثلاث التى تهتم على نحو واضح جدا بتيار الوعى ، وهما «مسز دالواى» و«إلى المنارة».

وتحتوى هاتان الروايتان على قدر كبير من الوصف والقصص التقليدى الصريح، ولكن المنولوج الداخلى يستخدم فيهما مرات كافية لإعطائهما خصيصتهما المميزة التى تظهرهما دائما داخل وعى الشخصيات الرئيسية. وتقول فرجينيا وولف فى مقالتها «القصص الحديث» : دعنا نسجل الذرات وقت سقوطها على الذهن بالترتيب الذى تسقط به ... دعنا نتتبع النظام الذى يتركه أى منظر أو تتركه أية حادثة على الوعى، مهما كان هذا النظام غير متصل، وغير مترابط من حيث الظاهر (٥). ذلك هو أحسن وصف ممكن لطريقتها. ودعنا نحن نختبر السطور الافتتاحية من «مسز دالواي ».

«قالت مسز دالواى إنها ستشترى الزهور بنفسها. إن لوسى قد حدد لها عملها. ستنتزع الأبواب من مفاصلها. كان رجال رامبلماير Rumpelmayer قادمين.

وعندئذ أحست كلاريسا دالواى باليوم المنعش . . أى إنعاش . . كما لو أنه كان قد طلع على الأطفال فى الشاطىء.

أى متعة ! أى استغراق ! على هذا النحو بدا دائمًا لها عندما فتحت أبواب «البلكونات»، واندفعت إلى الهواء الطلق فى بورتون بينما كان هناك الصرير الخافت للمفاصل الذى يمكن أن تسمعه الآن .. كم كان الهواء منعشًا وهادئًا ! أهدأ مما هو عليه الآن بالطبع .. كان الهواء فى الصباح الباكر مثل دفقة الموجة، مثل قبلة الموجة، بارد وحار، ومع ذلك فإنه (بالنسبة لفتاة فى الثامنة عشرة كما كانت هى عندئذ) جليل. وكانت تشعر، وهى تقف هناك عند النافذة المفتوحة ، أن شيئًا فظيعًا كان على وشك الحدوث، ناظرة إلى الزهور، إلى الأشجار ، والدخان يلفها، والصخور مرتفعة ومنخفضة، واقفة، ورانية، حتى قال بيتر والش: «أمستمتعة بين الخضروات؟» أكان الحال كذلك ؟ إننى أفضل الرجال على «القرنبيط» – أكان الحال كذلك؟ لابد أنه قال ذلك ساعة الإفطار ذات صباح عند ما خرجت إلى السياج. بيتر والش. سيعود من الهند يومًا ما».

وإذا عقدنا مقارنة بين هذا الاقتباس وبين الاقتباس المختار سلفًا من منولوج مولى بلوم فإن فرقين يبرزان واضحين بينهما. الفرق الأول أن هذا الاقتباس الذى اختير من فيرجينيا وولف أكثر ترابطًا من ذلك الذى اختير من جيمس جويس. والفرق الثانى أن هذا الاقتباس الذى اختير من وولف أشد محافظة من الآخر من حيث الظاهر. غير أن الملاحظة المدققة قليلًا تكشف عن وجهين مدهشين من وجوه التشابه يميزان هاتين القطعتين عن الاقتباسات التى تختار من أية روايات أخرى كتبت قبل

حوالى سنة ١٩١٥ . ذلك أن فى كل منهما - حتى فى القطعة المختارة من وولف- عنصرًا مدروسًا من عدم الترابط. ومعنى هذا أن الإشارات والمعانى غامضة وغير مشروحة على نحو مقصود . والشيء الآخر أن فى كل منهما عنصرًا من عدم الوحدة، «والاستطراد بعيدًا عن الموضوع الواحد ..إن وجهى الشبه هذين يجعلان كلا من القطعتين شاهدًا ممكنًا على روايات «تيار الوعى». أما وجها الخلاف فيشيران إلى أن القطعتين مختلفتان فى «التكنيك» فى داخل إطار النوع الواحد، وهو نوع «تيار الوعى». ونحن عندما نتحول من ذلك إلى الطبقة الثانية من ألوان «التكنيك »- وهى الألوان الأشد محافظة - نكتشف أن التفسير الواضح لأسلوب مالا يكمن دائمًا فى سماته الظاهرة.

الأساليب التقليدية:

إن الطبقة الثانية الواسعة من أنواع «تكنيك تيار الوعى» لا ينفرد بها القرن العشرون فى أكمل صور تطورها كما كان الحال فى المنولوج الداخلى. وهذه الطبقة تتألف من الأساليب الأدبية الأساسية المتعارف عليها، والتى استخدمها كتاب رواية «تيار الوعى» استخدامًا خاصًا . وأهم الأساليب أسلوب الوصف الذى يقوم به المؤلف الواسع المعرفة ، ثم أسلوب مناجاة النفس.

«وتكنيك تيار الوعى» المألوف تمامًا لدى قارئ الرواية هو أسلوب الوصف الذى يقوم به المؤلف الواسع المعرفة . والموروث الأساسى الذى يقبله قراء القصص هو معلومات المؤلف الواسعة . وقد كان ذلك كذلك منذ بدء القصص، ونادرًا ما كان هناك إلحاح على الروائى لكى يضع قناعًا على الحقيقة ، وذلك حتى أواخر القرن التاسع عشر ، ومنذ

الروايات السيكولوجية لدستيوفسكى [1] وكونراد [2] أدرك كتاب القصص إمكان كسب تشابه أكبرمع الحقيقة- ومن ثم كسب ثقة القارىء- وذلك عن طريق تغيير المحور التقليدى للقصص من «المؤلف الواسع المعرفة» إلى «المؤلف الذى يلاحظ» أو« إلى الشخصية» التى تلاحظ » أو إلى «الشخصية المحورية» أو إلى «نوع من المزج بين هذه الإمكانيات الأربع»(٦).

إنه لنوع من الصدمة أن ندرك أن ما يعد عادة من أشد القوالب تطرفًا- وهو قالب الرواية التجريبية- يتفق فى غالب الأحيان مع الطريقة الأساسية فى استخدام الوصف التقليدى بواسطة «المؤلف الواسع المعرفة. وذلك دون أية محاولة من جانب هذا المؤلف لوضع قناع على الحقيقة . والشىء الوحيد غير العادى فى هذا الوصف هو موضوعه

---

(١) روائى روسى ولد سنة ١٨٢١ وتوفى ١٨٨١ . كانت اول رواياته رواية «الفقراء» (١٨٤٦). وقد تبعها بمجموعة من القصص وبكتاب «مذكرات من عالم الأموات» (١٨٦١ - ١٨٦٢). وأعماله الأساسية هى : «الجريمة والعقاب» (١٨٦٦)، «والأبله» (١٨٦٦)، «الشياطين» (١٨٧١)، «الإخوة كارامازوف» (١٨٨٠).

(٢) ينحدر جوزيف كونراد من أبوين بولنديين. وقد ولد سنة ١٨٥٧ وتوفى سنة ١٩٢٤ . وقد عاش فترة طويلة من حياته ملاحاً. وفى سنة ١٨٨٤ حصل على الجنسية الإنجليزية، وفى سنة ١٨٩٤ ترك البحر، وتفرغ للأدب.

وهو يكتب بالإنجليزية، ويمثل البحر «خلفية» معظم أعماله الروائية التى من اهمها:

- مرآة البحر (١٩٠٦).
- طريد الجزر (١٨٩٦) .
- لورد جيم (١٩٠٠).
- العميل السرى (١٩٠٧).
- تحت رقابة العيون الغربية (١٩١١).
- فرصة (١٩١٤).
- فى داخل المد (١٩١٥).
- الإنقاذ (١٩٢٠) .

الذى هو بالطبع، فى رواية «تيار الوعى» ، الوعى أو الحياة الذهنية للشخصيات .

ومن الممكن أن نعرف تكنيك «تيار الوعى» هذا ببساطة بأنه التكنيك الذى يستخدمه الروائى لتقديم المحتوى الذهنى والعمليات الذهنية للشخصية عن طريق وصف المؤلف «الواسع» المعرفة لهذا العالم الذهنى من خلال الطرق التقليدية للقصص والوصف .(٧) ويتآلف هذا التكنيك فى جميع الحالات مع تكنيك آخر من أنواع تكنيك «تيار الوعى»، وذلك فى داخل الرواية باعتبارها كُلا ، وهو مع ذلك قد يستخدم وحده أحيانًا على مدى صفحات طويلة من الرواية، أو على مدى أقسام كاملة منها . والروائية التى استخدمت هذا التكنيك فى الإنجليزية على نحو مطرد هى دوروثى رتشاردسون، وذلك فى الاثنى عشر جزءًا التى تتألف منها روايتها «رحلة الحج» . أما جويس، وفوكنر، وفيرجينيا وولف فقد استخدمه كل منهم فى بعض الأحيان.

وتصور «رحلة الحج» جانبًا من فترة الأنوثة فى حياة شخصية واحدة هى ميريام هندرسن. والعمل كله مقدم من زاوية رؤية «المؤلف الواسع المعرفة»، ولكن المعلومات تقتصر على أفعال ميريام وأفكارها. والتأثير الموجود فيها هو تأثير وجهة نظر واحدة مكتملة هى وجهة نظر ميريام، وهذا على الرغم من أن الطريقة هى طريقة الوصف التقليدية التى تستخدم ضمير المفرد الغائب. وهذا الشىء ممكن، لأن المؤلفة توحد بين هويتها وهوية شخصيتها على نحو واضح. إن مثل هذا «التكنيك» أقدم من روبنسون كروزو، ولكن ما يمتاز به عمل دوروثى ريتشاردسون هو أن الحياة التى تقدمها المؤلفة هى الحياة الداخلية للشخصية عمومًا، أى أنها تقدم وعى ميريام فى حالته التى لا يتوفر لها فيه لا الشكل، ولا

الكلام. ولا الترابط. ولقد تركت المؤلفة- فى أحيان فقط- الطرق الوصفية العادية لتقدم المنولوج الداخلى غير المباشر . ويكفى نموذج الجزء الثانى من «رحلة الحج» لشرح هذا التكنيك فى أبسط صوره. وهذا النموذج يصور مريام وأمها وهما تركبان عربة «أجرة» يجرها حصان، وقد حدث لها لتوها «رضة» إثر عثرة فى الطريق:

«أعادت الرضة الخفيفة مشاعر ذهنها إلى طول الطريق الذى قطعوه لتوهم. وفكرت فى امتداده المستمر، وحوانيته، وعريه من الأشجار. وقد أعاد المدخل الواسع الذى بدءوا يعرجون إليه الآن صورة كل ذلك على نحو أكبر. وكانت الأفاريز عبارة عن مرتفعات واسعة ممتدة من مجرى الطريق بواسطة درجات حجرية عمقها ثلاث درجات. وكان الناس الذين يمرون عليها لا يشبهون أحدًا من الناس الذين عرفتهم. كانوا جميعًا متشابهين. كانوا . . . لم تستطع أن تجد كلمة للانطباع الغريب الذى أحدثوه لديها. وقد صبغ هذا الانطباع بلونه كل الحى الذى مروا خلاله. كان جزءًا من العالم الجديد الذى وُعِدَتْ أن تذهب إليه فى ١٨ من سبتمبر. كان عالمها الموجود بالفعل. ولم تكن لديها كلمات تصفه، ولم تكن قادرة على أن توصله للآخرين. شعرت أن أمها لم تلاحظ ذلك بيقين. ينبغى عليها أن تتعامل معه وحدها. ومحاولة التكلم عنه حتى مع «إيف» ستضعف شجاعتها. كان سرها . . سر كل حياتها الغريب كما كان هنوفر . لكن هنوفر كان جميلا» (٨).

وهناك ملاحظتان على هذه القطعة هما أولًا أن القارئ على الدوام موجود فى ذهن الشخصية ميريام، وثانيًا أن الطريقة وصفية تمامًا، وأنها كتبت بصيغة المفرد الغائب. ويبقى أن نميز فحسب بين هذا

التكنيك وبين المنولوج الداخلى غير المباشر، وذلك لتحديده باعتباره واحدًا من ألوان التكنيك الأساسية فى «تيار الوعى».

وهذا التمييز موجود فى تعريف كل من التكنيكين، وبخاصة فى هذا الجزء من تعريف المنولوج الداخلى غير المباشر الذى يقول إن «المؤلف الواسع المعرفة يقدم مادة غير معبر عنها على نحو مباشر من الذهن». ذلك هو الاختلاف الأساسى بين التكنيكين، وهو الاختلاف الذى يفصل بينهما على نحو كبير، إذ أنه يفرق بين تأثير كل منهما، ونسيجه، ومجاله. إن استخدام الوصف لتقديم الوعى من قبل «المولف الواسع المعرفة» يسمح بقدر من التنوع يكاد يساوى التنوع الموجود فى الأسلوب بعامة. وعلى كل فهناك تكنيك آخر- وهو مناجاة النفس- أكثر طواعية حتى من هذا فى اتجاهات أخرى.

ويختلف هذا التكنيك- مناجاة النفس- عن المنولوج الداخلى فى أنه وإن كان يتحدث به على انفراد إلا أنه يقوم على التسليم بوجود جمهور حاضر ومحدد، وذلك يعطيه مزيدًا من السمات الخاصة التى تميزه عن المنولوج الداخلى. وأهم هذه السمات زيادة الترابط ، وذلك لأن غرضه هو توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفنى، فى حين أن غرض المنولوج الداخلى هو - قبل كل شىء- توصيل الهوية الذهنية.

ويمكن أن يعرف تكنيك « مناجاة النفس» فى رواية «تيار الوعى» بأنه تكنيك تقديم المحتوى الذهنى، والعمليات الذهنية الشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارىء ، بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضًا صامتًا. لذا فإن هذا التكنيك- بالضرورة- أقل عشوائية، وأكثر تحديدًا - بالنسبة لعمق الوعى الذى يمكن أن يقدمه- من المنولوج الداخلى، فوجهة نظر الشخصية، وطبقة الوعى هنا عادة

قريبة من السطح. أما من الناحية العملية فإن هدف رواية «تيار الوعى» التى تستخدم تكنيك «مناجاة النفس» يتحقق أحيانًا عن طريق مزج «مناجاة النفس» «بالمنولوج الداخلى».

وهناك عدة روايات- من الروايات التى تستخدم مناجاة النفس لتصوير تيار الوعى - قد نجحت نجاحًا كبيرًا. وإحدى هذه الروايات- وهى «فى الوقت الذى أرقد فيه محتضرًا» لوليم فوكنر- تتألف كلية من «مناجاة النفس» لدى خمس عشرة شخصية، والحبكة الفنية فيها تتضاءل إلى الحد الأدنى من التعقيد، وهى تعالج الاستعدادات الجارية لدفن امرأة تحتضر، ومحاولات دفنها بعد موتها. ومعظم الشخصيات من أفراد أسرتها، وهم أحيانًا يعكسون فحسب وجهات نظرهم السطحية نحو هذه الاستعدادات، وأحيانًا تتكون وجهات نظر معقدة يعبر عنها فتكشف عن المزيد من عمليات الوعى كله. ومن الواضح أن هذه الرواية تهتم أساسًا بوجهات النظر التى ترقد على عتبة الوعى. ولن يكشف شاهد واحد منها عن سمة «تيار الوعى» ، ولكنه سيمكننا من امتحان تفاصيل هذا «التكنيك». والشخص الذى يتحدث هنا هو جيويل- وهو أحد أبناء المرأة المحتضرة- وقد حركه منظر أخيه كاش وهو يقوم بتحضير النعش تحت نافذة حجرة الأم:

«ذلك لأنه بقى هناك فى الخارج تحت النافذة تمامًا يدق ذلك الصندوق اللعين ويبنيه بينما لابد لها هى أن تراه. هذا بينما يمتلىء كل نفس تتنفسه بنقره وبنائه إذ يمكن أن تراه هى قائلًا هل ترين! هل ترين أى نعش حسن أهيىء من أجلك. قلت له أن يذهب إلى مكان آخر. قلت ياإلهى هل تريد أن تراها فيه. ذلك يشبه ما حدث عندما كان صبيًا

صغيرًا وقالت هى إنه لو كان لها بعض السماد لحاولت أن تستنبت بعض الزهور وأخذ هو وعاء الخبز وأعاده من الحظيرة مليئًا بالروث» (٩).

وطبقًا للشرح المتقدم للطريقة التى يستخدم بها التكنيك «مناجاة النفس» فى «تيار الوعى» فإنه ليس غريبًا أن نجد أن هذا الشاهد أكثر ترابطًا من شواهد المنولوج الداخلى التى درسناها من قبل، ولكن توجد - حتى هنا- سمات لا يخطئها الإنسان من سمات «تيار الوعى» التى توجد فى «مناجاة النفس» التقليدية، وذلك ملاحظ بصفة خاصة فى بناء الجملة. كذلك فإنه بالإضافة إلى المعجم الخاص للشخصية هناك تنظيم وحدات التفكير على النحو الذى تنشأ به فى وعى الشخصية أكثر من تنظيمها على النحو الذى يعبر به عنها على نحو مقصود. وتشير شذرات من مثل: «بينما لا بدلها هى أن تزاه» إلى الفكرة لحظة وصولها إلى الذهن، وذلك تمامًا ما تشير إليه جملة كالجملة التالية : «ذلك يشبه ما حدث عندما كان صبيًا صغيرًا وقالت هى إنه لو كان لها بعض السماد لحاولت أن تستنبت بعض الزهور وأخذ هو وعاء الخبز وأعاده من الحظيرة مليئًا بالروث»، فهذه الجملة الأخيرة - بأجزائها الثلاثة المستقلة. وتركيبها المجازى ، وعمقها - تمثل صورة واحدة هى الصورة التى سبقت شكلها اللفظى فى وعى جيويل. ولاستخدام «مناجاة النفس» باعتباره «تكنيك تيار وعى» أهمية خاصة وينبغى أن يلاحظ أن تواريخ الروايات المتميزة فى الإنجليزية التى استخدمت هذا التكنيك- وهى «فى الوقت الذى أرقد فيه محتضرًا» (١٩٣٠) و«الأمواج» لفيرجينيا وولف (١٩٣١)- تواريخ متأخرة نسبيًا، أى حوالى خمس عشرة سنة بعد أن نشر جويس ، ورتشاردسون، وولف، أعمالهم الأولى التى قدموا فيها «تيار الوعى» فى الرواية على نحو غائم. ولقد تطورت أنواع تكنيك تقديم «تيار الوعى»

تطورًا كبيرًا فى هذه السنوات الخمس عشرة. وقد أتى هذا التطور من نمو الاهتمام بالتحليل النفسى من ناحية، وأتى من العرض المتمكن لهذا التكنيك فى يوليسيس من ناحية أخرى. ولكن العامل الأهم فيه ظهور الروائيين الذى أدركوا قيمة تصوير الوعى السابق على الكلام، والذين أرادوا مع ذلك أن يستخدموا ميزات الرواية التقليدية كالحبكة والفعل. وهذه الروايات التى تستخدم «مناجاة النفس» تقدم مزيجًا ناجحًا من تيار الوعى الداخلى، ومن الفعل الخارجى . بعبارة أخرى يصور فيها كلا جانبى الشخصية الداخلى والخارجى. ولم يكن من الممكن أن تكون طريقة المنولوج الداخلى هى طريقة تحقيق ذلك، لأن القدر اللازم من الوحدة والترابط يصبح أكبر من القدر الذى يمكن أن يقدمه هذا التكنيك، ولأن الوصف البسيط قد أثبت أنه لا يحقق التنوع الكافى. ونتيجة لذلك وجد أن الطريقة «مناجاة النفس» هى الطريقة الطيعة بالقدر الكافى لنقل هذا الحمل المزدوج.

هذا وقد أدت التجربة الضرورية داخل ذلك النوع الذى هو «تيار الوعى» إلى تطور مجموعة خاصة أخرى من أنواع التكنيك. ولاثنين من هذه المجموعة أهمية خاصة، وستكون المعالجة المختصرة لهما مفيدة لهذه الدراسة كلها. ،وهذان النوعان هما «الدراما» و«القالب الشعرى». والسمات التى جعلت من هذين النوعين نوعين خاصين هى تفردهما، وكذلك عدم وجود الصنعة على نحو نسبى فيهما فيما يتصل بالنوع كله.

إن استخدام التكنيك الدرامى فى القصص لم يحدث- على قدر ما أستطيع أن أحدد- إلا فى حالة واحدة، وهذه الحالة موجودة فى إنتاج الفنان العظيم جيمس جويس. إن ذروة يوليسيس هى الحلقة الخامسة عشرة، وهى الحلقة التى تقابل حلقة «سيرس» فى الأوديسة . وهذه

الحلقـة تقـدم فى شكل منظر مسـرحى، فـيه الشـخـصيـات والحـوار، والإخـراج التمـثيلى، وأوصـاف الملابس، والمقـدمات.... وإلخ. وإذا أخـذنا المستوى السطحى للرواية نجد أن هذه الحلقة تحدث فى ليل المدينة فى دبلن، وبخـاصـة فى بيت للدعـارة، وذلك حـوالى منتـصف الليل. والشـخصيات الأساسية فى الحلقة هى ليوبولد، وستيفن، والقوادة بيلا، وواحدة من البنات اللائى تستخدمهن تسمى زو. وعلى كل حال فإن ما يهم هـذه المعـالجـة هو الوضـع الفـعلى للمنظر. وهـو ذهنا سـتيـفن وبلوم. والفـعل الهـام يحدث على مستوى «الهلوسـة» ، وهـو فعل وهمـى، أو بعبـارة أدق تقـديم موضـوعـى لذهنى ليبـولد وسـتيـفن بينمـا هذان الرجـلان فى حـالة هيـستيريا نتجت عن الإرهاق، والإفـراط فى الشـراب. وقـد تسـبب هـذا فى «هلوسـة» معـتدلة بالنسبة لكليهما نتج عنها تشـابك عشـرات من الشـخـصيات تكاد تشـمل كل الأشـخـاص الذين رآهمـا ليوبلد وسـتيـفن فى أثناء ذلك اليوم أو فكرا فيهمـا، سواء أكانوا أمواتًا أم أحيـاء. وكأنما كان ذلك غيـر كـاف فشـخـصـت -أيضًـا -مـعظم الجـمـادات التى احتلت حيـاة هـاتين الشخصيتين وذهنهما.

والذى يتحقق هنا- بواسطة اسـتخدام ألوان التكنيك الدرامى فى رواية «تيار الوعى» هذه - هو التقديم الموضوعى للحياة الذهنية الصـامتة للشـخصيتين الأسـاسيـتين، وهمـا على تلك الحـالة التى تجعل العمليات الذهنية لديهمـا أكثر اضطرابًا وفيضانًا مما هـى عليه عندهما عادة. وفى الوقت نفسـه- وفى جوانب أخـرى خـاصة بهذه الطريقـة- تتحقق أشـيـاء أخرى(مثل تركيب الدوافع، وتجـويد النمط الملحمى السـاخر) وينتج ذلك ببسـاطة عن اللعب الحـر المتزايد بالعمـليـات الذهنيـة أو كمـا علق هارى

لافين [1] قائلاً : «فى ذلك الوقت كان جويس قد أطلق خيوطًا كافية من الفكر وجمع سياقات كافية من التجربة ليعرض منولوجه الداخلى أمام ضوء الوعى الغامر » (١٠).

ومحاولة تقديم الحالات الذهنية المضطربة بخاصة كانت السبب كذلك فى استخدام تكنيك خاص آخر هو القالب الشعرى . ومن سوء طالع روايات والدو فرانك(٢) - وهو الكاتب الوحيد الذى استخدم هذه

---

(١) ناقد أمريكى وأستاذ للأدب المقارن ولد سنة ١٩١٢ . من مولفاته :

- العمود المكسور (١٩٣١) - جيمس جويس (١٩٤١) - الرمزية والقصص (١٩٥٦)- قضية هاملت (١٩٥٩) - سياق النقد (١٩٥٧) - قوة الظلمة (١٩٥٨) - أبواب البوق - دراسة عن خمسة كتاب فرنسيين واقعيين (١٩٦٣) - تأملات فى الأدب المقارن (١٩٦٦) .

هذا بالإضافة إلى أن هارى ليفين قد أشرف على جمع ونشر أعمال مجموعة من الكتاب، كما أشرف على بعض المجلات الأدبية والفكرية .

(٢) ولد «والدوفرانك فى ولاية نيوجرسى فى الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٨٨٩ . ومن أهم ما قام به أنه أسس سنة ١٩١٦ - ١٩١٧ مجلة «الفنون السبعة». وهو روائى، وناقد، وكاتب مسرحى وباحث اجتماعى. ورواياته كثيرة، ولكن أشهرها :

- الرجل غير المرحب به (١٩١٧).
- الأم المظلمة (١٩٢٠).
- راهاب (١٩٢٢).
- العطلة (١٩٢٣).
- وجه مختنق (١٩٣٤).
- موت دافيد ماركلاند وميلاده (١٩٣٤).
- الصيف لا ينتهى أبداً (١٩٤١).
- جزيرة فى الأطلنطى (١٩٤٦).

واهم مسرحياته :

- وقفة نهاية العام (١٩٢٩) .

ومن أهم أبحاثه الاجتماعية :

- أمريكتنا (١٩١٩)- رحلة إلى امريكا (١٩٤٣) - إعادة اكتشاف أمريكا (١٩٢٨) - غابة أمريكية (١٩٣٧) - ميلاد عالم (١٩٥١).

الطريقة على نحو جدير بالاعتبار - أن هذا التكنيك فيها تنقصه سمة الموضوعية التى تجعل من التكنيك الدرامى تكنيكًا ناجحًا .

ومع أن الاقتباسات الشعرية- وهى عادة تأتى على شكل شذرات غير كاملة من الشعر الردىء أو الجيد - تستخدم ضمن نوع آخر من أنواع التكنيك الأساسية عند كل من جويس وفيرجينيا وولف فإن الرواية الوحيدة التى تشتمل بالفعل على صيغة شعرية لتقديم المحتوى الذهنى هى رواية والدو فرانك «راهاب » وهذه الرواية لا تمثل بالنسبة لنا من الأهمية ما يكفى لمعالجتها معالجة مستفيضة ومع ذلك فإن استخدام الشعر فيها يمثل تجربة طريفة ينبغى أن يشار إليها. ويستخدم فرانك الشعر- طبقًا لما قاله جوزيف وارين بيتش- عندما يريد أن يقدم مواد الوعى باعتبارها مواد عاطفية على مستوى عال (١١) . وهذا الكلام طريقة غير مباشر للقول بأن فرانك يقدم الوعى فى صيغة شعرية عندما لا يكون لديه « معادل موضوعى» خاص يوصل للقارىء عن طريقه العقدة العاطفية لشخصية ما . وهذا الموقف نادرًا ما يوجد عند الكتاب الذين هم أكثر إحساسًا بالمسئولية.

ويكفى مثال واحد من هذا التكنيك لتوضيح تلك الطريقة ومثالبها الواضحة فى تقديم الحالات الذهنية تقديمًا فعليًا: إن كلارا- وهى شخصية من الشخصيات الثانوية فى الرواية- تفكر فى مقدار سعادتها بأن فانى لوف - البطل- ما يزال معها:

«أنت لست- بعد- على وشك . . لست على وشك أن تتركنى.

ماذا دهاك؟

لماذا لا تزال هنا ؟

كم أنا سعيدة لأنك هنا !

أنت ترياق . . أنت تضغط بالحدة على المى . . وأنا لا أدرى . (١٢).

إن الجانب الناقص من العاطفة غير المعبر عنها هو الشىء الوحيد الذى يوصله هذا الشعر إلينا. لقد ووضع والدو فرانك أمامه هدفًا مستحيلًا عندما حاول أن يصور الوعى فى قالب شعرى. وهناك جانبان هامان للعمليات الذهنية يتعارضان مع صفتين من صفات الشعر الأساسية ، أولا أن الذهن يتسم بأنه مضطرب منطقيًا، فى حين يفترض الشعر قالبًا محددًا من النظام المنطقى ، وثانيًا أن العمليات الذهنية تتسم بقوى التركيز غير الثابتة ، فى حين يتجه الشعر - عندما يقترب من الشعر الغنائى كما هو الحال عند فرانك- إلى التركيز على موضوع واحد. وإذن فهذا التكنيك أقل تأثيرًا بكثير- فى تقديم تيار الوعى- من أنواع التكنيك الأساسية .

لقد أثبت المنولوج المباشر وغير المباشر ، وكذلك الوصف المستقصى ونثر مناجاة النفس، أنها فى أيدى معظم الكُتاب المهرة تستطيع أن تحول تلك الشحنة الغريبة والشاذة فى الوعى الإنسانى إلى مجالات القصص النثرى الأصيل. وعلى كل حال فقد كانت هناك صعوبات على الطريق حتمت- لكى يُتَغَلَّب عليها- استخدام أنواع كثيرة من التكنيك مخترعة ومستعارة. ومعظم هذه الصعوبات يعود إلى طبيعة الشحنة نفسها. وستخصص الصفحات الباقية من هذه الدراسة لشرح تلك الصعوبات ومعالجة الطريقة التى تغلب بها عليها. أو بعبارة أخرى - ولنترك المجاز جانبًا- سنبحث فيما يلى الطرق التى استخدمها كتاب «تيار الوعى» بغية السيطرة على الطبيعة الأساسية للوعى، وتنظيمها لتحقيق أهداف قصصية.

التيار :

على الرغم من الاختلاف الكبير بين كتاب قصص «تيار الوعى» فى استخدام الطرق الأساسية له فإنهم وجدوا أن هناك ضرورة لصياغة الجزئيات الدقيقة لألوان التكنيك التى يستخدمونها صياغة مشتركة . ولهذه الضرورة جذورها فى طبيعة أية فكرة أساسية عن الوعى ؛ وفى المشكلات الأساسية لتقديمه عن طريق حدود القصص المترابط.

وكل كاتب مسئول لديه من البصر بوسيلته قدر كاف يجعله يدرك أن هناك حدودًا فنية لا يمكنه تخطيها . ولم يعتقد حتى فنان مثل جيمس جويس قط أنه يستطيع بالفعل أن يقدم وعى الشخصية على نحو دقيق . والهدف من تحليلنا هنا هو تحديد الوسائل الفنية الممكنة لتقديم الوعى على نحو مقنع، وتحديد التنظيمات التى يتم بها اختيار المادة . غير أن المشكلات ينبغى أن توضح على نحو أكثر تحديدًا وذلك حتى يمكن للتحليل أن يصبح ذا معنى.

وإذن فما المشكلات الأساسية لتصوير الوعى فى القصص؟ هناك نوعان من هذه المشكلات ينبع كلاهما من طبيعة الوعى نفسه، فأولًا، ينبغى أن نسلم بأن الوعى الخاص شىء ذاتى ، وثانيًا ، أن الوعى لا يتوقف إطلاقًا ، وإنما هو أبدًا فى حالة حركة. ويعتمد النوع الأول من هذين النوعين على الثانى، ولذا ينبغى أن نشغل أنفسنا الآن بمشكلة فيضان الوعى.

ولسنا فى حاجة إلى أن نشغل أنفسنا بنظرية معقدة بغية تحديد طبيعة حركة الوعى، وذلك ،لأن ما هو واضح بالفعل يكفى فى تشكيل مشكلات صعبة أمام أى كاتب. فأولًا وقبل كل شىء يعتبر الوعى فى

حركته جاريًا ولا تحدده أفكار تعسفية عن الزمن، وذلك فى نظر الكتاب الذى ينتمون إلى الجيل التالى لوليم جيمس وهنرى برجسون [١].

والجريان لا يعنى بالضرورة الجريان السلس. وقد يكون من المسلم به أن الوعى يجرى على مستويات قريبة من اللاوعى، ولكن بما أن المستويات المتصلة بمرحلة ما قبل الكلام قرب السطح هى موضوع معظم قصص «تيار الوعى» فإن تدخل العالم الخارجى فى جريان الوعى وتعويقه لهذا الجريان أمر جدير بالاعتبار . وخلاصة هذا الكلام أن مصطلح «تيار» ليس مصطلحًا وصفيًا بشكل كامل، وينبغى أن تضاف هنا فكرة «التركيب» إلى فكرة «الفيض»، وذلك للإشارة إلى سمة الثبات والقدرة على تشرب التداخلات- وذلك بعد أن يقطع التيار للحظة ما- وكذلك للقدرة على المرور بحرية من طبقة معينة فى الشعور إلى طبقة أخرى.

وثمة سمة أخرى هامة لحركة الشعور وهى قدرته على التحرك بحرية فى الزمن، وميله لأن يجد للزمن معنى خاصًا به. والفكرة هنا هى أن العملية الذهنية- قبل أن تنظم منطقيًا لإحداث التوصيل- لا تتبع نظامًا زمنيًا، وكل شىء يدخل الوعى يبقى هناك فى «لحظة الحاضر». وعلاوة على ذلك فإن ما يحدث فى تلك «اللحظة»- بغض النظر عن

---

(١) هنرى برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) فيلسوف فرنسى قام بتدريس الفلسفة فى مجموعة من الجامعات الفرنسية، وانتخب سنة ١٩٠٠ عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .

وتعود أهمية برجسون إلى ابحاثه فى العلوم غير الرياضية (مثل علم وظائف الأعضاء وعلم النفس) التى حاول ان يستنتج منها أسلوباً جديداً يجد به حلا للمشكلات الميتافيزيقية. من أهمّ اعماله:

- الزمن والإرادة الحرة (١٨٨٨).
- المادة والذاكرة (١٨٩٦) .
- الضحك : بحث فى دلالة الشىء المضحك (١٩٠٠) .
- التطور المبدع (١٩٠٧).
- منبعا الأخلاق والدين (١٩٣٢) .

الساعات الزمنية التى يشغلها - قد يمتد بلا نهاية عن طريق تقطيعه إلى أجزاء أو ضغطه على نحو شديد فى ومضة من «التعرف» . وطبقًا لهذا المفهوم المتعلق بهيكل طبيعة حركة الوعى دعنا ننظر كيف تتحول هذه الصفة إلى قالب قصصى.

كان التكنيك الرئيسى فى تنظيم حركة «تيار الوعى» فى القصص هو استخدام أسس التداعى الحر فى علم النفس. والحقائق الأولية للتداعى الحر واحدة، سواء أكانت مطروحة فى ذلك العلم عند لوك (١) وهارتلى (٢) ، أم عند فرويد (٣) ويونج (٤) ، وهى حقائق بسيطة ، والذهن-

---

(١) اتصل جون لوك (١٦٣٢- ١٧٠٤) بجامعة أكسفورد طالباً واستاذاً حتى فصل منها سنة ١٦٨٤. وترك بعد ذلك موطنه انجلترا وعاش فى هولندا، ولكنه مات فى انجلترا . أهم أعماله :

«الفهم الإنسانى» (١٦٩٠) - «رسالة عن التسامح » (١٦٨٩) - «ورسالة أخرى فى الموضوع نفسه بعنوان الموضوع» (١٦٩٠) - ورسالة ثالثة (١٦٩٢) - ورابعة لم تنشر قبل وفاته. وفى سنة ١٦٩٠ نشر «بحثان عن الحكم» فند فيهما الحق الإلهى للملوك، ودعا للثورة .

(٢) فيلسوف إنجليزى ولد عام ١٧٠٥ وتوفى عام ١٧٥٧. نشر سنة ١٧٤٩ رسالة بعنوان «ملاحظات عن الإنسان، إطاره، وواجبه، وتوقعاته» فند فيها نظرية شافتسبرى فى الحس الأخلاقى حس غريزى، وعزاه إلى الأفكار التى ترد إلينا متداعية، أو متصاحبة، أو متتابعة. وقد ربط بين فكرتى اللذة والألم من جهة، وبين أفعال خاصة أخرى من جهة ثانية، متتبعاً تطور أنواع اللذة العليا عن أنواع اللذة الدنيا. ويرى أن الذهن ما يزال يطور اللذة العليا حتى يصل إلى «الحب الإلهى الخالص» باعتباره نهاية الكمال.

(٣) لا داعى إلى الإفاضة فى الكلام عن فرويد (١٨٥٦- ١٩٣٩) . وأشهر نظرية عرف بها هى نظرية التحليل النفسى. وقد درس فى باريس (وهو من مواليد مقاطعة مورافيا) وأخذ على عاتقه بحث الهستريا من الوجهة النفسية. وقادته أبحاثه فى الاضطراب العصبى إلى نتائج كثيرة متصلة بذهن الإنسان العادى، مثل وجود منطقة غير واعية فى هذا الذهن تؤثر على المنطقة الواعية. كذلك توصل إلى وجود أهمية لشبه الوعى الجنسى عند الطفل باعتباره عاملا من عوامل التطور الذهنى.

(٤) كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ - ١٩٦١) محلل نفسانى سويسرى . بدأ أبحاثه الأولى فى «العنصر النفسى فى الاضطراب العقلى». فى إحدى مستشفيات زيورخ. وكان رائداً =

وهو يكاد يكون نشطًا على نحو مستمر - لا يمكن أن تركز حركاته على شيء واحد لفترة طويلة، حتى لو أريد لها ذلك بشدة. وعندما تبذل محاولة ما لتركيزها فإن بؤرتها تستقر على شيء واحد ، ولكن للحظات ومع ذلك فإن نشاط الوعى لابد له من محتوى، ويتوفر هذا المحتوى عن طريق شيء يوحى بشيء آخر، وذلك من خلال تداعى الصفات المشتركة أو الصفات المتناقضة على نحو كلى أو جزئى ، حتى لو كان هذا الاشتراك بمحض الإيحاء.

وهناك ثلاثة عوامل تنظم التداعى ، وهى ، أولا، الذاكرة التى هى أساسه، وثانيًا ، الحواس التى تقوده، وثالثا الخيال الذى يحدد طواعيته. أما ثبات عمل هذه العناصر، ونظام ترتيبها، والناحية العضوية المتصلة بها فهى مشكلات مختلف عليها عند علماء النفس. ولم يهتم أحد من كتاب «تيار الوعى»-فيما عدا جويس فى «فينيجانزويك» وكونراد إيكين إلى حد ما- بالمشكلات المعقدة لعلم النفس، لكن كل الكتاب قد أدركوا أهمية التداعى الحر فى تحديد حركة العمليات الذهنية لشخصياتهم (١٢).

إن أهمية التداعى الحر، والمهارة التى يمكن أن يستخدم بها هذا التداعى لتقديم عنصر الحركة فى العمليات الذهنية كل ذلك مقدم بوضوح فى تكنيك المنولوج الداخلى فى إنتاج جويس، فعناصر محتوى

= من رواد البحث فى موضوع «تداعى الكلمات»، وله دراسة فى هذا الموضوع نشرت سنة ١٩١٦. ومن أهم المصطلحات التى قدمها إلى مجال الدراسات الإنسانية مصطلحا «انطوائى» «وانفتاحى» اللذان كتب لهما شيوع واسع . وقد قدم فى دراساته المتأخرة نظريته فى «الشعور الجمعى»، وهى تستند على أساس الأساطير، وعلى أساس تخيلات المرضى الذين كان يعالجهم وأحلامهم، وهو يقول إن هذه الأحلام والتخيلات مستمدة من التجربة الجمعية للجماعات البدائية أكثر مما هى مستمدة من التجربة الشخصية للفرد.

ذهن مولى بلوم تستخدم لتقديم تحليل توضيحى لهذه الحركة. ويقترب المنولوج الداخلى فى القطعة التالية من التمام، هذا بينما تحاول مولى أن تنام. والباعث المسيطر على وعيها هو يقظة اهتمامها العاطفى بزوجها الذى يستلقى نائمًا بجوارها . ،ويذكر القارىء أن المنولوج كله- وهومن خمس وأربعين صفحة- يقدم بدون انقطاع، وهذا هو السبب فى أن الشاهد التالى يبدأ من منتصف سطر من السطور. وقد قصدت بالتعليقات التوضيحية المضافة بين الأقواس الإشارة إلى عملية التداعى:

« . . . وبعد ربع ساعة (تقتحم وعى مولى بلوم دقات ساعة قريبة لتذكرها بالوقت) يا لها من ساعة سماوية أفترض أنهم استيقظوا لتوهم الآن فى الصين وهم يمشطون ضفائرهم الطويلة استعدادًا للنهار (هنا سرى خيالها إلى الصين بينما ما تزال تحت تأثير دقات الساعة) قريبًا ستدق الراهبات الأجراس استعدادًا للصلاة (ما تزال قلقة لأن الوقت متأخر جدا) ليس لديهن من يأتى ليفسد عليهن نومهن (كما أفسد ليوبولد نومها) اللهم إلا قسيس غريب الأطوار أو قسيسان يأتيان لمباشرة عملهما الليلى (لقد رجع اهتمامها إلى الوراء فتركز على عودة زوجها المتأخر إلى البيت التى كانت السبب فى بقائها يقظى حتى الآن ولكن الوقت لا يزال مسيطرًا على وعيها) سيدق المنبه عند جيراننا محدثًا ضجة تخرج العقول عن صوابها (إنها تتوقع ضجة مزعجة فى الصباح وهذا يجعلها قلقة مرة أخرى خوفًا من فقدان النوم) دعنى أحاول لأرى إذا كان من الممكن أن أنام ١، ٢، ٣، ٤، ٥، (إن توقع انطلاق منبه الجيران المبكر دفعها لممارسة إرادتها، وهى تحاول أن تعد لتنيم نفسها) أى نوع من الزهور تلك التى صنعوها على شكل النجوم (لقد وقعت عينها وهى تحاول تركيز انتباهها على الزهور التى زين بها الورق الذى يبطن به

الحائط وهى تحاول عندئذ أن تتذكر اسم هذه الزهور الخاصة) إن الورق الذى يبطن به الحائط فى شارع لومبارد ألطف بكثير (يركز اهتمامها الآن على الورق الذى كان يبطن به الحائط فى سكنى سابقة لها) «المريلة» التى أهداها لى كانت شبيهة بذلك (يعود ضمير الغائب مرة أخرى إلى زوجها وهى تتذكر «مريلة» كان قد أهداها لها، ومن الواضح أنها كانت تحتوى على رسوم تشبه الرسوم الموجودة على الحائط الذى تركز عليه ذهنها الآن على نحو ما فحسب أى الشبه على نحو ما فحسب فهو شبه غامض ولكنه يكفى لربط «المريلة» بزوجها الذى ربما أهداها لها وهما يعيشان فى شارع لومبارد) لقد ارتديتها مرتين فحسب (ما يزال الحديث الصامت عن «المريلة») من الأفضل أن أجذب ذلك المصباح إلى أدنى وأحاول مرة أخرى أن أنام حتى أستطيع أن أستيقظ مبكرة (ماتزال قلقة لتأخر نومها ولكنها تذكرت أيضًا ، عن طريق «المريلة» التى أهداها لها زوجها ، أنه طلب إليها أن تقدم له إفطاره وهو فى فراشه، ومن ثم فعليها أن تستيقظ مبكرة ،وأنه كان قد أحضر معه هناك إلى المنزل ستيفن ديدالوس الذى يمثل عند مولى الشباب والرقة) سأذهب إلى محل لامبس هناك بالقرب من فندلاترز وأطلب منه إرسال بعض الزهور لتزيين المكان فى حالة ما إذا أحضره معه فى الغد (تعود مسألة الزهور لتدخل وعيها من جديد وهى تتأمل الاستقبال المتخيل لستيفن ديدالوس) أعنى اليوم (يعود الوقت المتأخر يلح على وعيها) لا لا إن يوم الجمعة يوم مشئوم (هناك تفكير يتصل بالخرافات فى مكان ما من وعيها يجعلها لا تريد أن تعترف باليوم على أنه يوم الجمعة) أولًا أريد أن أرتب المكان قليلًا (عودتها إلى خطتها التى تريد بها أن تستضيف ستيفن ديدالوس) لقد تراكم الغبار فيه على ما أظن بينما كنت نائمة (إنها قلقة على نظام بيتها وربما

أيضًا على فقدان النوم بطريق غير مباشر) يمكن حينئذ أن نستمع إلى شىء من الموسيقى وندخن السجائر وأستطيع أن أكون فى صحبته (مرة أخرى تتخيل يومًا مع ستيفن ديدالوس) أولًا ينبغى أن أنظف مفاتيح البيانو باللبن ماذا سأرتدى هل أضع وردة بيضاء (إنها تفكر فى الإحساس الذى تحس به نحو ستيفن ديدالوس وتفكر من جديد فى الزهور) أو هذه الفطائر الساحرة فى محلات ليبتون (يتركز اهتمامها على مشروع رحلتها إلى السوق فى الصباح لتشترى ما يلزمها) إننى أحب رائحة الحانوت الكبير الغنى بسعر الرطل ٥و٧ بنسات أو ذلك النوع الآخر بالكرز والسكر الوردى بسعر الرطلين ١١ بنسًا (إنها تفكر فى الأحاسيس التى تعتورها عندما تكون فى الحانوت كما تفكر فى عملية الشراء الفعلى) وبالطبع نبتة لطيفة فى وسط المائدة (تعود إلى الزهور والنباتات التى تفكر فى إحضارها لاستقبال ستيفن ديدالوس) وبودى أن أشترى ذلك النوع الأرخص أين رأيته فى الماضى القريب (إنها تفكر فى حانوت آخر لا تستطيع أن تتذكر اسمه بالضبط) أحب الزهور أحب أن أرى كل المكان يسبح فى الورود (تثير الفكرة المجددة عن حانوت الزهور خيالها) يا إله السموات ليس ثمة شىء مثل الطبيعة (لقد انتقلت بوعيها من الزهور إلى الطبيعة بوجه عام) الجبال المتوحشة ثم البحر والأمواج المتدافعة ثم الريف الجميل حقول البقول والحنطة وكل أنواع الأشياء . . . والبحيرات والزهور من كل نوع وشكل ورائحة . . . زهور عباد الشمس وزهور البنفسج تلك هى الطبيعة (مع تدافع الصور نتعرف هى على الإيحاءات الموجودة لديها عن الطبيعة) ولن أعطى أدنى اهتمام لمعلومات الذين يقولون إنه ليس هناك إله (إن حبها للطبيعة وضعها فى إطار ذهنى من التدين العنيف، وربما كانت تهاجم فى وعيها العميق النزعة العقلية عند ستيفن ديدالوس)».

إن مولى لديها المزيد من التفكير فى «الملحدين»، فهى تظن أنهم «ربما حاولوا أن يوقفوا طلوع الشمس »، وهذا يذكرها بتعليق لليوبولد قاله فى أثناء مغازلة لها وهو «الشمس تشرق من أجلك». وتقوم بمزيد من التأمل فى هذه الحادثة، ويذكرها هذا بتفصيلات الأيام التى عاشتها فى جبل طارق حيث حدث ذلك الغزل . وأخيرًا تعود إلى غزو بلوم (وكان كله بين الزهور) . وينتهى المنلوج على النحو التالى:

«وكيف قبلنى تحت الحائط المغربى وكيف فكرت أنه قد يصلح لى كما قد يصلح لى أى رجل آخر، ثم سألته بعينى أن يسألنى مرة أخرى نعم وعندئذ سألنى هل أقول نعم يا جبلى المزهر وقد لففت أولا ذراعى حوله نعم وجذبته نحوى إلى أدنى حتى يستطيع أن يستشعر صدرى مضمخًا بالعطر نعم وكان صدره ينبض نبضًا مجنونًا ونعم قلت نعم وسأفعل نعم».

والنهاية اختفاء تدريجى للمنظر هذا، فى حين تنام مولى أخيرًا مع ليوبولد وقد حصلت على رضاها الأكبر .

ومن ناحية الهيكل العام فإن حركة وعى مولى بلوم- حسب نظامها عن طريق أساس التداعى الحر من خلال الذاكرة،و الحواس، والخيال - تتضح على النحو التالى:

- فهى تسمع الساعة:

١- فتتصور نهوض الصينيين.

٢- وتتوقع (ذاكرة) صلاة الأنجيلوس .

٣- وتتصور نوم الراهبات.

٤- تتوقع «منبه» الجيران.

(و«المنبه» يدفعها إلى محاولة السيطرة على وعيها فتعد)

- وهى ترى الورق الذى يبطن به الحائط:

٥- فتتذكر الزهور التى هى على شكل النجوم.

٦- وتتذكر العيش فى شارع لومبارد .

٧- وتتذكر «المزيلة» التى أهداها لها ليبولد

(بالتفكير فى ليبولد تحاول السيطرة على وعيها)

- وهى تجذب المصباح إلى أدنى:

٨- فتتذكر أن عليها أن تصحو مبكرة

٩- وتتصور اليوم التالى.

١٠- وتتصور قضاء اللوازم من السوق.

١١- وتتصور حانوت الفطائر.

١٢- وتتصور عمليات الشراء.

١٣- وتتصور استقبال ديدالوس.

١٤- وتتوقع ضرورة ترتيب البيت .

١٥- وتتصور استضافة ديدالوس .

١٦- وتفكر فى تنظيف مفاتيح البيانو.

١٧- وتتصور ما سترتديه.

١٨- وتتصور الزهور لتزيين المائدة

١٩- وتتصور الحجرة سابحة فى الزهور.

٢٠- وتتأمل (بالذاكرة والخيال) الطبيعة.

٢١- وترى (بالخيال) منظرًا شاملًا للطبيعة.

٢٢- وتتصور حجة ترد بها على الملاحدة .

(كما أنهم قد يوقفون الشمس)

٢٣- تستعيد ما قاله ليوبولد عن الشمس فى أثناء الغزل.

٢٤- تستعيد موقف الغزل.

٢٥- تستعيد تفصيلات جبل طارق.

٢٦- تستعيد لحظات الغزل.

٢٧- اختفاء تدريجى.

إن نمط هذا التخطيط نفسه يوضح اتجاه وعى مولى. وسماع الساعة ، ورؤية الورق الذى يبطن به الحائط، وجذب المصباح إلى أدنى - كل هذه الأشياء تشير إلى المواطن التى يندفع فيها العالم الخارجى إلى حياة مولى الداخلية . وبعد آخر شىء من هذه الأشياء يجرى خط التفكير على نحو ثابت مبتعدًا عن العالم الخارجى، فى حين تستسلم مولى للنوم. ويلاحظ أن كل جزئية من هذه الجزئيات مرتبطة بعناية مع جزئية سابقة.

إن قصص «تيار الوعى» كله يعتمد إلى حد كبير على أسس التداعى الحر، ويصدق هذا على ألوان التكنيك مختلفة النسج، من مثل المنولوج الداخلى المباشر، والوصف البسيط المستقصى للوعى. والفرق الأساسى - فى الطريقة التى يستخدم بها التداعى الحر- بين ألوان التكنيك

المتباعدة هذه، هو فرق فى درجات التردد التى يستخدم بها. على أن هناك فرقًا آخر وهو درجة الثبات والتعقيد فى استخدامه.

واليك - على سبيل المثال - طرفى نقيض فى لونين من الوان تكنيك «تيار الوعى» ففى جانب التكنيك المعقد هناك محاولة قام بها جويس فى «فينيجا نزويك» لتقديم حلم الوعى، وفى جانب التكنيك البسيط هناك التصوير الانطباعى للوعى الذى قامت به دوروثى رتشاردسون فى «رحلة الحج». وقد اعتمد كلا الكاتبين على التداعى الحر لتحديد اتجاه محتويات الوعى. ويمكن أن يرى أساس هذا التكنيك فى «فينيجانزويك» وهو فى حالة عمل، وذلك من كلمة إلى كلمة ، وغالبًا ما يرى وهو فى حالة صراع بين المقاطع فى داخل الكلمة الواحدة. فعندما يستخدم جويس كلمة مثل كلمة expolodotonotes فإن السبب فى ذلك يكمن- جزئيا على الأقل- فى أن كلمة Detonate (ينفجر بشدة) مرتبطة بكلمة explode (ومعناها أيضًا ينفجر). أما عندما يستخدم تعبير umbrilla- parasoul فإن الوان التداعى تبلغ حدا من الكثرة والتعقيد، والتمحيص، وتعدد المسئوليات، حدا جعل أحد النقاد يكتب خمسين سطرا من البنط الدقيق فى تحديدها (١٤). ولا يقصد بالتعليقات هنا أن تكون للاعتذار، وإنما يقصد بها أن تشير إلى أن هناك أساسًا للتداعى الحر تحدد به - على نحو دقيق- حركة حلم «هـ.سى. ايرويكير».

وفى الجانب الآخر هناك وصف دوروثى رتشاردسون لوعى شخصية روايتها، فالتداعى الحر يستخدم بوضوح فى «رحلة الحج»، ولكنه لا يتردد كثيرًا. ومع أن حركة التداعى هنا واضحة على نحو كاف فإن المؤلفة تشرحها بوضوح فى عبارات مثل العبارات التالية: «أعادت الرضة الخفيفة مشاعر ذهنها . . »، وأحيانًا تستخدم روابط بسيطة

لتشير إلى التداعى مثل : «كان سرها . سر كل حياتها الغريب كما كان هنوفر. (لكن) هنوفر كان جميلا». والمهم أنه مهما كان النسيج، ومهما كان العمق فإن عملية التداعى النفسى الحر هى التى يستخدمها كتاب «تيار الوعى» ليحددوا اتجاه وعى شخصياتهم.

المونتاج الزمنى- المكانى :

وإلى جانب كل ذلك هناك مجموعة أخرى من وسائل تنظيم حركة «تيار الوعى»، وهى مجموعة يمكن أن تسمى- على سبيل التشبيه- «مستحدثات سينمائية». إن التداخل بين الصورة المتحركة وبين القصص فى القرن العشرين قد وفر مادة لدراسة كاشفة وعظيمة القيمة، وبوسعنا هنا أن ندرس ناحية واحدة محدودة من هذا التداخل (١٥) . ومعروف أن هناك وسيلة سينمائية أساسية هى وسيلة «المونتاج»، هذا إلى جانب وسائل فرعية تشتمل على أدوات تنظيمية من مثل «المنظر المضاعف» ،و«اللقطات البطيئة»، و«الاختفاء التدريجى» ، و«القطع»، و«الصور عن قرب» ، و«المنظر الشامل»، و«الارتداد». ويشير «المونتاج» بالمعنى السينمائى إلى مجموعة الوسائل التى تسخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها، وذلك كالتوالى السريع للصور، أو وضع صورة فوق صورة، أو إحاطة صورة مركزية بصور أخرى تنتمى إليها. وهذه الطريقة هى- بالضرورة- طريقة لتوضيح المناظر المتآلفة أو المتنافرة فى الموضوع الواحد، أو هى - باختصار- طريقة لتوضيح «المضاعفة». أما أنواع التكنيك الفرعية فهى أدوات لتحقيق تأثير «المونتاج»، أو هى وسائل للتغلب على حدود «الشاشة» ذات البعدين. ويهتم بعض هذه الوسائل بتحقيق فيضان الأحداث وبعضها الآخر- مثل «اللقطة البطيئة»،

و«اللقطة عن قرب»، وأحيانًا «الاختفاء التدريجى»- يهتم أكثر بالتفصيلات الذاتية أو - كما قال الأستاذ بيتش- «بالامتداد اللانهائى للحظة». والأمر الذى يجعل استخدام هذا التشبيه- بالمستحدثات السينمائية- أمرًا مناسبًا للتكنيك القصصى هو أن «المونتاج»، والوسائل الأخرى الثانوية، لابد لها من الاستعانة بالحواجز الزمانية والمكانية التقليدية والتعسفية، التى تقوم بمهمة التجريد أو التحديد.

وإذن فهناك وسائل مشابهة لوسائل قصص «تيار الوعى» وتطلق عليها نفس المصطلحات. وقد وصف دافيد داتشيز هذه الوسائل على نحو جيد جدًا كما هى مستخدمة فى روايات فيرجينيا وولف وإن لم يستخدم هذه المصطلحات، وذلك على الرغم مما يبدو غالبًا من أن جيمس هو الممثل الذكى لهذه الوسائل. كذلك استخدمها كل من جيمس وولف وكتاب تيار وعى آخرون. وذلك لأن سمة الوعى نفسها تستلزم نوعًا من الحركة لا يتقدم بالتقدم الآلى للساعة. إنها تستلزم -بدل ذلك- حركة التنقل إلى الخلف وإلى الأمام، حرية مزج الماضى والحاضر، والمستقبل المتخيل. وقد أشار داتشيز إلى طريقتين فى تقديم هذا المونتاج فى القصص. الأولى تلك التى يمكن للشخص فيها أن يظل ثابتا فى المكان بينما يتحرك وعيه فى الزمان . ونتيجة ذلك هى المونتاج الزمنى، أى وضع صور أو أفكار من زمن معين على صور أو أفكار من زمن آخر. والطريقة الأخرى - بالطبع- أن يبقى الزمن ثابتا، ويتغير العنصر المكانى، الأمر الذى ينتج عنه المونتاج المكانى(١٦). وليس من الضرورى أن تتضمن هذه الطريقة الأخيرة تقديم الوعى مع أنها تستخدم فى الغالب على أنها تكنيك مساعد فى قصص «تيار الوعى»، وهى تسمى كثيرًا بطريقة «عين

الكاميـرا» أو بطريقـة «المشـهـد المضـاعـف»، وهـى أسـمـاء توحى بإمكان اجتماع مجموعة صور فى نقطة زمنية واحدة.

والوظيفة الأساسية لكل الوسائل السينمائية- وبخاصة تلك الوسيلة الأساسية التى هى المونتاج- هى التعبير عن حركة وتعدد الوجود. وهذه الوسيلة المعدة لتقديم ما هو غير ساكن وغير ممركز هى الوسيلة التى اغتنمها كتاب «تيار الوعى» لتسهم قبل كل شىء فى تحقيق غرضهم الأساسى ، وهو تقديم العنصر المزدوج فى الحياة الإنسانية. . أى الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية فى وقت واحد.

ونظرة إلى فيرجينيا وولف توحى بالكيفية التى تحولت بها هذه الوسيلة السينمائية إلى القصص، ففى الصفحات الأولى من «مسز دالواى» تستخدم طريقة المنولوج الداخلى غير المباشر أساسًا لتقديم كلاريسا دالواى إلى القارىء. ونحن نبقى فى داخل وعى كلاريسا على مدى الصفحات الست عشرة الأولى (طبعة المكتبة الحديثة) هذا فيما عدا بضع فقرات مختصرة. وعلى هذا النحو فإن الصلة المكانية ثابتة (مع أن كلاريسا تتمشى فى لندن بقصد المتعة). وعلى كل حال فإن عدد الصور مدهش من حيث تباعدها فى الموضوع، ومن حيث زمن الحدوث. ويكشف التسجيل المختصر لهذه الصور من بضع صفحات فقط عن تأثير «مونتاجى» معقد على نحو واضح باستخدام معظم الوسائل السينمائية. والشواهد المختصرة العامة التالية تسجل الصور الكبرى فحسب، وهى كافية لشرح أساس «المونتاج». والموضوع الموحد هنا- شأنه فى هذا شأن كل صفحات «تيار الوعى» تقريبًا- هو وعى الشخصية المنطوى :

فأولا تفكر كلاريسا فى الاستعدادات لحفل فى المستقبل القريب، ثم تتحول إلى اللحظة الحاضرة، وتفكر فى مدى لطف الصباح. وهناك

«ارتداد» إلى الماضى عبر عشرين سنة تفكر فيها فى الأيام اللطيفة التى قضتها فى بورتون (ونظام التداعى الحر يؤدى وظيفته هنا بالطبع). وهى تظل فى الماضى ولكن فى يوم معين، إذ تستعيد محادثة مع بيتر والش فى تفصيل دقيق (وهنا يظهر عمل «الصورة من قريب») ويلى ذلك صورة تتصل بالمستقبل القريب لرحلة بيتر والش المقترحة إلى لندن، وعند هذه النقطة تستخدم وسيلة «المنظر المضاعف» . ونترك وعى كلاريسا لبضعة سطور لندخل وعى شخص غريب يلاحظها وهى تعبر الطريق. وبالعودة إلى تيار كلاريسا نجدها تتأمل- فى اللحظة الحاضرة- حبها لحى وستمنستر. وهناك «اختفاء تدريجى» لمتعتها الشعورية وهى تسترجع محادثة الأمس عن انتهاء الحرب، وهذا بدوره «يختفى تدريجيا»، وتعود إلى سعادتها لأنها جزء من لندن فى اللحظة الحاضرة. وهنا يستخدم نظام «القطع» ليقدم محادثة مختصرة لكلاريسا مع هيو وايتبريد الذى قابلته فى الطريق. ويلحق المحادثة- على النحو الحر الذى تقدم به- «الاختفاء التدريجى» لتندمج فى تيار وعى كلاريسا مرة أخرى وهى مهتمة بجوانب متنوعة من أسرة وايتبريد. وينتقل الزمن بسرعة (مع صور لأسرة وايتبريد) من الماضى غير محدد، إلى اللحظة الحاضرة، إلى المستقبل القريب، إلى الماضى البعيد، وتبقى فى الماضى البعيد تفكر، كلاريسا فى بيتير، وهيو فى بورتون. ويتغير ذلك فجأة عن طريق «القطع»- مرة أخرى- إلى تأملات فى الجو اللطيف فى اللحظة الحاضرة، وذلك «يختفى تدريجيا» فى أفكار كلاريسا عن «حيويتها الإلهية» على النحو الذى عرفت به نفسها فى الماضى البعيد.

قد غطى التسجيل حتى الآن ستا فقط من الوحدة الأولى التى تتألف من ست عشرة صفحة . ولكن هذا كاف لشرح «المونتاج الزمنى»

لوعى كلاريسا، وكيف أنه- إلى جانب التداعى الحر- يحدد حركة التيار.

وتتضح حركة الوعى الشبيهة بوسيلة «المونتاج» السينمائية فى المنولوج الداخلى غير المباشر (الذى تمثله القطعة التى فرغنا للتو من معالجتها)، على نحو أيسر ما تتضح به فى قطعة من المنولوج المباشر كالقطعة التى درست سابقًا من حلقة مولى بلوم فى يوليسيس. ولو أننا درسنا منولوج مولى كله لظهرت وسيلة «المونتاج» بنفس الوضوح، ولكن أية قطعة- حتى القطعة الطويلة- إنما تتألف من عدد كبير من التفصيلات الذاتية (حيث يظهر عمل الوسائل السينمائية من «اللقطة البطيئة» و«اللقطة القريبة») لدرجة أن الحركة العامة فيها نادرًا ما تتميز.

أما بالنسبة للطريقة الأخرى من «المونتاج»- وهى التى يسكن فيها عنصر الزمن ويتحرك عنصر المكان- فإن جويس قد انتزع فيها المديح من ذلك المدافع الشهير عن «المونتاج» فى الفيلم وهو سيرجى ايزنشتين (١٧). وقد استغل جويس هذه الوسيلة على نحو خاص فى حلقة «صخورالتيه». وينبغى أن يقال هنا إن جويس هو فنان هذا التكنيك العظيم ومع ذلك فإن فيرجينيا وولف- فى «مسز دالواى» وفى «إلى المنارة»- هى التى مزجته بمهارة وتأثير شديدين مع ألوان أخرى من تكنيك «تيار الوعى». لقد استخدم جويس «مونتاج المكان» واعتبره «تكنيكه» الأساسى، وتمسكت فيرجينيا وولف بطريقتها الأساسية التى هى المنولوج الداخلى، وأضافت إليها «المونتاج».

تتألف الحلقة العاشرة من يوليسيس- أو حلقة «صخور التيه»- من ثمانية عشر مشهدًا تحدث فى أماكن مختلفة من دبلن. ويهتم جويس بإشارات متشابكة إلى تفصيلات فرعية ليرمز إلى أن المناظر تحدث فى

نفس الوقت تقريبا. وفيما عدا هذه التفصيلات الفرعية والسطحية فإن المناظر لا صلة بينها. وقد سمى ستيوارت جلبرت هذا بالتكنيك «المعقد»(١٨). إنها مثال رائع لمونتاج المكان. وكثير من المناظر يستخدم لونًا أو آخر من ألوان التكنيك «تيار الوعى»، لكن وظيفة «تيار الوعى» فى الرواية إنما تنفذ فحسب فى تلك المناظر التى تتصل بليوبولد بلوم وستيفن ديدالوس. والمناظر الباقية من الحلقة- وهى التى تشكل الجزء الأكبر منها- هى التى تجعلها واحدة من عدة أجزاء بانورامية ليوليسيس. وعلى قدر ما تهتم هذه الحلقة بالعمليات النفسية للشخصيتين الرئيسيتين فإنها تشرح - على كل حال- وظيفة المونتاج المكانى باعتباره منظمًا لحركة «تيار الوعى». وتكمن ميزة هذا فى التبرير الجمالى الذى تقدمه لإدخال لمحات موجزة وعشوائية إلى الوعى.

ففى منظر من مناظر الحلقة مثلا يقدم ليوبولد بلوم وهو يستعرض كتب الأدب المكشوف الفاتر فى حانوت بيع الكتب بغية الحصول على رواية يقدمها لزوجته. ونحصل على لمحة داخل أفكاره غير المعبر عنها:

«نظر السيد بلوم منفردا إلى العناوين. «المستبدون المعتدلون» بقلم جيمس لافسبيرث. أعرف اى نوع هو . هل هو عندك؟ نعم.

فتحه هكذا ظنّ .

«صوت امرأة خلف الستار القذر. اسمع . الرجل».

لا . إنها لا تحب ذلك كثيرًا. خذها فى الحال قرأ العنوان الآخر: «متع الخطيئة». هذا أنسب لها. لننظر

قرأ المكان الذى فتح الكتاب فيه بإصبعه :

«كل الدولارات التى أعطاها لها زوجها أنفقت فى الحوانيت على الأرواب الرائعة والملابس المزخرفة الغالية. من أجله ! من أجل راوول »!

نعم . هذا . هنا . جرّب

«انطبق فمها على فمه فى قبلة حلوة مثيرة بينما تحسست يداه باحثة فى الأخاديد الغنية داخل ملابس نومها »

نعم . خذ هذا . النهاية».

«ويقطع» هذا المنظر بعد بضعة سطور، ويتحول إلى «مزاد عام» فى مكان آخر من دبلن. والوسيلة السينمائية الثانوية التى تستخدم كثيرًا فى هذه الحلقة هى وسيلة «القطع». والجوهر الأساسى لمنلولوج بلوم هنا لا صلة له ببقية حلقة «صخور التيه» اللهم إلا بالمنظر الذى يصور فيه ستيفن ديدالوس كذلك وهو يشترى الكتب. وتمكن طريقة «عين الكاميرا» هذه، فى تقديم «تيار الوعى»، جويس من إعطاء القارىء لمحة داخل جانب واحد من جوانب نفس بلوم. وهو ذلك الجانب الذى يحتاج فى تقديمه إلى بضعة سطور فحسب، والذى لن يحدث تأثيره إذا قدم بالتفصيل. وهى- أيضًا - تمكن جويس من القيام بشىء أكثر أهمية ، وهو أنه يشرح بها للقارىء صورًا وعبارات ترد باطراد فى منولوج بلوم على طول الوقت المتبقى من اليوم، ذلك لأن الحب الجرىء لراوول فى «متع الخطيئة» قد طارد الزوج المسكين المخدوع ليوبولد بلوم، وأثار رغائبه، ووصل إلى الحد الذى أصبح فيه رمزًا بالنسبة إليه. ولقد قرر ريتشارد كين - وكان على حق- فى مؤلفه عن «لوازم الكلمة» فى يوليسيس أن اسم «راوول» مثلا يظهر فى منولوجات بلوم سبع مرات بعد قراءته الأولى له فى حانوت بيع الكتب، وعبارة «متع الخطيئة» تظهر ثلاث عشرة مرة(١٩).

وعلى الرغم من الطريقة الرائعة التى يؤدى بها كل هذا عند جويس فإن فيرجينيا وولف كانت هى التى استخدمت وسيلة «المونتاج المكانى» بتأثير فائق فيما يتصل بقصص «تيار الوعى»، وذلك لأنها استطاعت أن تصله بوسائلها الأخرى المتميزة، وأن تلحقه بالموضوع الأساسى لتيار الوعى عندها. ولعل أكثر المناظر استخداما «للمنظر المضاعف» أو «المونتاج المكانى» فى القصص الحديث هو ذلك المنظر الذى تكتب فيه طائرة بدخانها كلمات بهدف الإعلان فى «مسز دالواى». ولننظر كيف يدخل هذا المنظر إلى تلافيف «تيار الوعى» فى الرواية:

«نظرت «مسز كوتيس» (وهى واحدة من المجموعة التى تتفرج لدى أبواب قصر باكنجهام) فجأة إلى السماء وانصب صوت طائرة مهددا إلى آذان الحشد. وكانت هناك آتية من فوق الأشجار، مطلقة وراءها دخانًا أبيض، تعرج والتوى ليكتب بالفعل شيئًا يشكل أحرفًا فى السماء. ونظر الجميع إلى أعلى.

قالت «مسز كوتيس» فى صوت مثقل مرعوب «جلاكسو» وتمتمت «مسز بلتشلى» قائلة- وهى كمن يمشى فى نومه- «كريمكو» ونظر «مستر بوولى» نظرة ثابتة إلى أعلى بينما قبعته ثابتة تمامًا فى يده.

وانحرفت الطائرة، وأسرعت ، وانقضت حيثما أرادت تمامًا بنعومة وحرية كالمتزحلق على الجليد. وقالت «مسز بلتشلى» هل هذا الذى تكتبه حرف E، أم هو شكل راقص .

وتمتم «مستر بوولي» قائلا: إنه اسم نوع من الحلوى

وكانت الطائرة قد ذهبت . . كانت وراء السحب.

ثم اندفعت مرة أخرى فجأة من وراء السحب مثل قطار يأتى من

نفق. وصب صوت الطائرة فى آذان كل الناس فى حى «مال»، وفى جرين بارك، وفى بيكاديللى، وفى شارع ريجينت وفى ريجنت بارك.

ونظرت لوكريزيا واران سميث إلى أعلى وهى جالسة بجوار زوجها على كرسى فى ريجينت بارك على الممشى الواسع.

وصاحت :

انظر . . انظر يا سيبتيموس

وقال سيبتيموس ناظرًا إلى أعلى إن هذا فيما أرى رموز، وليست فى الواقع كلمات حقيقية . . . »

ويلى هذا النص بضع صفحات عن المتولوج الداخلى لسيبتيموس ، وهذا المنولوج «يقطع» على فترات بواسطة إحساسه الواعى بالطائرة. ثم نعود إلى كلاريسا دالواى- التى كنا قد تركناها فى بداية قسم «المونتاج»- فنراها فور عودتها إلى البيت، وهى تسأل الخادمة: «ما الذى تشاهدين؟»، وهذا إشارة بالطبع إلى استعراض الطائرة(٢٠).

إن ما قدمته فيرجينيا وولف لقارئها هنا عن طريق استخدام المونتاج ليس فحسب إعطاءه منظرًا دالًا للندن يستجيب لنفس المؤثر الذى تتأثر به شخصيتاها الرئيسيتان - كلاريسا وسيبتيموس (وهذا نفسه مهم لفهم ذهنيهما)- ولكنها كذلك حققت أغراضًا أخرى، منها أنها- أساسًا- قدمتنا إلى ذهن سيبتيموس فى صلتها الصريحة الوحيدة الممكنة بنفس البطلة، أى صلتها بها فى الزمان والمكان. ولكى يفهم المرء هذا ينبغى أن يتذكر أن وصل سيبتيموس وكلاريسا معا- مع أن صلتهما طفيفة ومع أنهما لم يلتقيا قط- أمر له أهمية عميقة من الناحية الرمزية، والغرض

الآخر الذى حققته فيرجينيا وولف هو تقديم سيبتيموس على نحو يجعله مندمجًا فى قصة كلاريسا- وبخاصة عن طريق النقل الحاد فى منولوجه والقطع السريع له - وذلك بغية تتبع حركة وعى كلاريسا من جديد. ويمكن أن يرى بالفعل أنه مجرد أن تكون «الكاميرا» المتنقلة أمرًا مقبولًا فإن اختيار موضوع إثر موضوع- على نحو تعسفى فى الظاهر- يصبح كذلك أمرًا مقبولًا. ونتيجة لذلك لا يصدم المرء بالتضمين المفاجىء أو بالقطع المفاجىء لأى شىء. وموضوع البؤرة المركزية للمونتاج- وهو الطائرة التى تطلق دخانا على شكل كلمات فى هذا المثال- هو الذى يقوم بدور الدمج. أما جيمس جويس- المستخدم الآخر للمونتاج- فإنه نادرًا ما يستخدمه على هذا النحو، وذلك لأن وسائله «الدامجة» خارجية عادة - كما سنرى- أكثر مما هى عضوية، ففيما يتصل بجويس ينبغى أن يكون المرء ذا علم، كما ينبغى أن يكون ذا حساسية.

ملاحظة على بعض الوسائل الميكانيكية :

هناك مجموعة أخرى من النظم أقل أهمية من التداعى الحر، ومن الوسائل السينمائية ، ولكن من الضرورى الكلام عليها إذا أردنا أن نفهم كيف تقدم سمات حركة الوعى فى القصص. وهذه المجموعة تتألف من «الوسائل الميكانيكية». وقد سبقت الإشارة إلى أن النظم الخاصة بالطباعة وعلامات الترقيم تقوم بدور فى إعطاء صفة التأثير المباشر للمنولوج الداخلى، وأنها فى الوقت نفسه تسمح للمؤلف بتنظيم المنولوج فى المنظر نفسه.

أما وظيفتها فى تنظيم حركة «تيار الوعى» فهى نفس الوظيفة ولكن على نحو أكثر تعقيدًا. وهذه النظم- مع إنها تؤدى وظيفتها عادة بالنسبة

لكل قارىء عندما تستخدم فى قصص «تيار الوعى»- ينبغى أن نتناول هنا بعناية خاصة. وهى غالبًا ما تكون علامات على تحولات هامة فى الاتجاه، والمكان ، والزمان، أو حتى فى بؤرة الشخصية. وفى بعض الأحيان تكون هى المؤشرات الوحيدة إلى مثل هذه التحولات. وتوضح الأمثلة القليلة التالية الوظيفة الهامة لهذه القوى الميكانيكية، كما توضح المهارة الفائقة التى تستخدم بها فى تنظيم حركة الوعى.

وأكثر استخدام عضوى لوظيفة علامات الترقيم بغية تنظيم حركة الوعى، هو استخدام وليم فوكنر لها فى «الصوت والغضب» . وفى هذه الرواية يشار دائمًا إلى بداية المنولوج الداخلى المباشر «بالأحرف المائلة» italics - على أن «الأحرف المماثلة» لها وظيفة أبعد من هذا. فهى ترشد القارىء إلى أن هناك تحولًا فى الزمن. وهو تحول غالبًا ما يكون مفاجئًا. وإذا لم يكن القارىء على وعى بهذه الوظيفة الهامة للأحرف المائلة فإنه حرى أن يصاب بالاضطراب. ويكفى مثال واحد لتوضيح ذلك: يقاد بنجى الأبله على طول سور يشرف على ملعب للجولف بواسطة لاستر حارسه، وتبدأ القطعة بلاستر متحدثًا بصوت مرتفع إلى بنجى:

«لقد عثرت بذلك المسمار مرة أخرى الا تستطيع أبدًا أن تزحف إلى هنا دون أن تعثر بذلك المسمار؟

(وهنا تبدأ الكتابة بالأحرف المائلة)

أطلقنى كادى وزحفنا مخترقين. قال العم مورى الا ندع أحدًا يرانا لذا قالت كادى ينبغى أن نتسلل تسللا يا بنجى على هذا النحو، هل ترى؟! تسللنا وعبرنا الحديقة بين وسوسة الزهور وصوت احتكاكها بأجسامنا . وكانت الأرض قاسية . .

قالت كادى احتفظ بيديك فى جيوبك وإلا فإنهما ستتجمدان . أنت لا تريد يديك متجمدتين فى يوم عيد الميلاد أليس كذلك؟

(وهنا تنتهى الكتابة بالأحرف المائلة)

قال فيرسن : «إن الجو بارد جدًا هنا فى الخارج وأنت لا تريد أن تبرح الدار»

قالت الأم :« والآن ما الذى حدث ؟» (٢١).

إن ما حدث هنا أن عثرة بنجى تذكره بزمن آخر قبل ثمانية عشر عامًا عندما عثر وقد كان بصحبة أخته كادى. وهذه الذكرى تقدم «بأحرف مائلة». وعلى كل فإن استئناف الحوار المباشر بعد القسم المكتوب «بالأحرف المائلة» لا يمثل استمرارًا للحوار الذي تقدم عليها . إنه استمرار لتيار ذكرى الماضى عند بنجى. وعندما تظهر «الأحرف المائلة» من جديد (بعد صفحتين) فإنها ترمز إلى تحول الزمن إلى الحاضر.

ومع أن كتابًا آخرين لم يروا أن استخدام «الأحرف المائلة» ضرورى للاحتفاظ بالفيضان فى تصوير الوعى فإن هؤلاء الكتاب نادرًا ما كانوا قادرين على الاختفاء من قصصهم على نحو كامل كما يفعل فوكنر هنا . وهم – على كل حال – قد استخدموا وسائل أخرى من علامات الترقيم.

واعتماد فيرجينيا وولف على علامات الترقيم بغية السيطرة على تقديم حركة الوعى اعتماد مقصور على استخدام العبارات الموضوعة بين الأقواس. وقد استخدمت هذا بعناية، وعلى نحو فعال. وهى لم تعتمد عليها باعتبارها رموزًا مطردة. كما فعل فوكنر بالنسبة «للأحرف المائلة». وهاك بضعة سطور من «إلى المنارة» تشير إلى طريقتها فى ذلك . فنحن

هنا - إن صح 'التعبير- مع الوعى الداخلى «لمسز رامزى» وهى تجلس على العشاء باعتبارها المضيفة. وكانت قد استغرقتها مشكلاتها الخاصة عندما وجدت نفسها فجأة على وعى بأن أحد ضيوفها - وهو وليم بانكنز- قد أطرى روايات ويفيرلى لسكوت (١) .

«قال إنه يقرأ إحداها كل ستة أشهر . ولكن ما الذى يجعل ذلك يغضب تشارلز تانسلى؟ لقد اندفع اندفاعًا (كل ذلك حسب ظن مسز رامزى لأن برو لن يكون لطيفًا معه) وهاجم روايات ويفيرلى التى لا يعلم عنها شيئًا على الإطلاق» (٢٢).

---

(١) يعرف والتر سكوت (١٧٧١ - ١٨٣٢) بأنه رائد القصة التاريخية. وهو من أدنبرا عاصمة اسكوتلندا مولداً، ونشأة، وتعليماً. كان فى البداية متأثراً أعظم التأثر بالشعر الرومانتيكى الفرنسى والإيطالى، والألمانى. وقد ترجم فى بداية حياته الأدبية أشعاراً من الألمانية لجوته وغيره . . وظهرت له فى سنتى ١٨٠٢ ، ١٨٠٣ مجموعة من الأشعار الغنائية، ثم توجها سنة ١٨٠٥ بقصيدة هامة عنوانها «أغنية آخر شاعر جوال». وفى سنة ١٨١٠ نشر قصيدته «سيدة البحيرة» وأتبعها بنشر قصائد أخرى عديدة. وقد اشتغل فى هذه الفترة بنشر أشعار الآخرين من مشاهير الذين سبقوه، فنشر سنة ١٨٠٨ شعر دريدن، ونشر سنة ١٨١٤ شعر سويفت.

ثم تحول إلى الرواية ليعبر بها عن سخريته بالناس، وتعاطفه معهم فى الوقت نفسه. وأهم رواياته :

- مجموعة ويفيرلى (بدأها سنة ١٨١٤) (وهى التى يشير إليها الشاهد الذى يقتبسه المؤلف)
- سلوك الشاب (١٨١٥).
- تاجر العاديات (١٨١٦).
- القزم الأسود (١٨١٦)
- الجنس الإنسانى القديم (١٨١٦).

ونشر بعد ذلك مجموعات من القصص مثل «قصص سيدى» ، و «قصص الصليبيين». وإنتاجه فى القصص غزير على نحو لافت للنظر، ولكن مسرحياته قليلة، ولا ترقى فى مستواها الفنى إلى مستوى قصصه. وقد اشتغل بنشر الكتب، وأسهم بذلك فى نشر كثير من الأعمال، كما أسهم فى تحرير دائرة المعارف البريطانية، وكتب كثيراً من البحوث التاريخية، وبخاصة تلك البحوث المتعلقة بتاريخ اسكوتلندا .

وتشير العبارات الموضوعة بين قوسين هنا إلى الانتقال فى طبقات الوعى . وهذا الانتقال ليس حادًا بيقين، ولكنه- حسب طريقة فيرجينيا وولف المتميزة الثابتة- انتقال على كل حال. وبما أن «تكنيكها» الأساسى فى تلك الرواية هو المنولوج غير المباشر فقد وجدت أنه من غير الضرورى الاعتماد على وسائل خارجية مثل علامات الترقيم، وذلك فى الأغلب الأعم. وهى حين تستخدم علامات الترقيم تستخدمها بوضوح، وبشكل طبيعى، كما يتضح من هذا المثال.

والمقارنة التى تبعث على التحدى- فى هذه الناحية وفى معظم النواحى- إنما تكون بين فيرجينيا وولف وبين والدو فرانك. إن القدرة الفنية فى التكنيك عند فرانك ليس لها تأثير كبير، ومع ذلك فتجاربه مع قصص «تيار الوعى» مفيدة فى مناقشة الإمكانيات الموجودة فى هذا النوع من القصص. وقد اعتمد فرانك على نظم علامات الترقيم وطرق الطباعة فى تنظيم حركة الوعى أكثر مما فعل أى كاتب آخر. ففى رواية «راهاب» مثلا اعتمد على «الحذف» ، و«الشرّط»، و«الشعر» وقد استخدم كل ناحية من هذه النواحى - على قدر علمى- لأنواع محددة من «تيار الوعى»، فعلامات الحذف تشير إلى صور بصرية وسمعية تقع على الوعى الداخلى للشخصية، «والشرط» تشير إلى ردود الفعل المجردة لهذه الصور، وأبيات الشعر (التى تستخدم دائما مع وضع «شرط» أيضًا) تشير إلى رد الفعل العاطفى الحاد غير الكامل.

ومن الطريف أن جويس - واستخدامه للوسائل المستحدثة استخدام معروف- قد اعتمد على الوسائل الميكانيكية أقل من أى كاتب «تيار وعى» آخر، اللهم إلا إذا استثنينا دوروثى رتشاردسون التى لم تواجه مطلقا

بالتحديات التكنيكية التى ووجه بها جويس، لأنها لم تحاول قط قدر محاولته. والسبب الذى جعل جويس قادرًا على الاستغناء عن هذا النوع من التنظيم هو بالطبع امتلاكه وسائل أخرى كثيرة لتحقيق نفس الغايات. وعلى كل حال فإن فى معالجة يوليسيس فائدة جديدة لنا من ناحيتين- إحداهما إيجابية والأخرى سلبية- فى تعريفنا بوظيفة وسائل الطباعة فى تنظيم حركة قصص «تيار الوعى» . أما الناحية الإيجابية فهى موجودة فى حلقة «أولوس» أو «كهف الرياح» (تلك الحلقة التى تحدث فى إحدى حجرات مبنى صحيفة سيارة). واتجاه جويس هنا لاستخدام «المونتاج» اتجاه واضح، لأن الحلقة كلها تتكون من مجموعة من الأحداث المختصرة- عضويًا وذهنيًا- التى ترتبط فحسب عن طريق انتمائها إلى جو المطبعة، وحجرات التحرير فى الصحيفة. وحوالى نصف المناظر عبارة عن صفحات من المنولوج الداخلى. ووسيلة جويس فى نسج هذه الصفحات معا، وفى إمداد القارىء بمفتاح لهذه الصفحات ، وسيلة متصلة بنماذج الطباعة. وهى تتألف من عناوين الصحف فى تقديم كل منها. وقارىء القرن العشرين يعرف هذه الوسيلة فى قسم «شريط الأنباء» من ثلاثية جون دوس باسوس [1] «الولايات المتحدة الأمريكية».

---

(١) جون دوس باسوس (١٨٩٦) كاتب امريكى من مواليد شيكاغو، ومن خريجى هارفارد (١٩١٦). خدم فى الحرب العالمية الأولى. وقد بدأ أعماله الأدبية بالقصص، فنشر سنة ١٩١٧ مجموعة بعنوان «مبادرة رجل واحد» (وأعاد نشرها سنة ١٩٤٥ تحت عنوان «المواجهة الأولى»). وفى سنة ١٩٢١ نشر مجموعة بعنوان «ثلاثة جنود»، ثم اشتغل قليلا بكتابة الشعر والدراسات الأدبية، ولكنه سرعان ما عاد إلى القصص، فنشر سنة ١٩٢٢ مجموعة «شوارع الليل» وفى سنة ١٩٢٧ نشر كتاب رحلات بعنوان «الشرق السريع». واستمر فى نشر المجموعات القصصية وبعض المسرحيات، وذلك قبل أن يبدأ فى نشر الثلاثية التى يشير إليها المؤلف. وأجزاء هذه الثلاثية تحمل عناوين : «المتوازى الرابع والعشرون» (نشر سنة ١٩٣٠) و «١٩١٩» (نشر سنة ١٩٣٢) و «النقود المظيمة» (نشر سنة ١٩٣٦) .
=

والهدف من هذه الثلاثية القيام بتعليقات متفرقة على ألوان الغباء فى العالم. غير أن أهداف جويس مختلفة عن أهداف الروائى الأمريكى، والشىء الذى يمكن أن يشرح هذه الأهداف على نحو كاف مثال من حلقة «كهف الرياح» . وعنوان أحد المناظر هو (بالحروف الكبيرة) «وكان عيد النجاة» وتحت هذا العنوان يستمر منولوج ليبولد بلوم:

«واستمر فى مشيه ملاحظًا الآلة التى تنظم الحروف وهى توزعها على نحو دقيق. يقرؤها أولا من الخلف إلى الأمام يفعل ذلك بسرعة. لابد أن ذلك يتطلب شيئًا من الدربة. ما نجد كرتاب Mangid Kciryap مسكين هذا الحبر ومعه الكتاب الدينى يقرأ لى مشيرًا بأصبعه من الخلف إلى الأمام بساش Pessach العام القادم فى بيت المقدس. عزيزى . .

= تعالج هذه الثلاثية العقود الأولى من القرن العشرين فى الولايات المتحدة الأمريكية. وبطلها الحقيقى هو البيئة الاجتماعية للأمة الأمريكية، وموضوعها النمو والتدهور فى المجتمع التجارى المستغل. وتستخدم الرواية مجموعة من ألوان «التكنيك». وهى تدور حول مجموعة من الأحداث المستمدة من حياة شخصيات تتقاطع أفعالها وتتوازى بينما يكوّن «خلفية» الأحداث «شريط الأنباء» الذى يعتمد على مجموعة كبيرة من عناوين الصحف والإعلانات، والأغاني الشعبية، والمقالات الصحفية. وفى خلال الحدث يدخل المؤلف معلومات عن حياة بعض الشخصيات الأمريكية المعروفة المعاصرة للحدث، والتى تشكل حياتها تناقضاً صارخاً مع الحدث نفسه. وتستخدم الرواية كذلك تكنيك «عين الكاميرا» الذى أشار إليه المؤلف إشارة خاطفة من قبل. وهذه «الكاميرا» تحمل وجهة نظر المؤلف بالنسبة للموضوع المطروح من خلال صفحات من «تيار الوعى» الانطباعى . والهدف كله هو تصوير الجو الأمريكى، وكيف أن طابعه العام هو الفساد، والضعف، وخيبة الأمل، والانهزام.

ولجون دوس باسوس ثلاثية أخرى يعارض بها الشيوعية يحمل الجزء الأول منها عنوان «مغامرات شاب» (نشر سنة ١٩٣٩) ويحمل الثانى عنوان «رقم واحد» (نشر سنة ١٩٤٣)، ويحمل الثالث عنوان «التخطيط العظيم» (نشر سنة ١٩٤٩). وقد جمعت الثلاثية كلها تحت عنوان «حى كولومبيا» (نشرت سنة ١٩٥٢).

هذا ومن إنتاجه الروائى المتأخر :

- الأيام العظيمة (١٩٥٨)
- منتصف القرن (١٩٦١) .

يا عزيزى! إن القضية الطويلة التى تتصل بذلك هى التى أخرجتنا من أرض مصر لبيت العبودية. اليلييويا alleuia شيما إسرائيل ادوناى الوهينو لا هذا هو الشيىء الآخر. ثم الإخوة الاثنا عشر أبناء يعقوب » ص ١٢١

إن هذا التأمل فى التعاليم العبرية لا علاقة له ببقية الحلقة، إنه مجرد نوع آخر من الومضات التى يلمحها القارىء فى وعى بلوم مجمعة ومصنوعة بحيث تبدو منطقية بواسطة العناوين وبواسطة منطق الاتصال المحورى، وبواسطة اسم باترك دجنام، الذى يقرأ من اليمين إلى اليسار كما تقرأ اللغة العبرية. وتنسج اللسحة كل الحلقة بواسطة تدعيم النغمة المختلطة الساخرة، وبواسطة إعطاء نقطة بداية عامة لعملية التداعى الحر من منظر إلى آخر

وأما الناحية السلبية من مساهمة جويس فى استخدام النظم الخاصة بالطباعة فى قصص «تيار الوعى» فإن أحسن ما يشرحها الصفحات التى اقتبست من قبل من منولوج مولى بلوم. إنها لا تحتوى على علامات ترقيم . وقد استطاع جويس عن طريق حذف علامات الترقيم- حتى الخاص جدا منها- وعن طريق الوسائل المساعدة الخاصة بطرق الطباعة، استطاع أن يقدم الفيضان الذى هو مطابق تمامًا لوعى مولى فى الحالة التى يقدم بها فى مستوى القرب من النوم . والنقص فى علامات الترقيم إنما هو منظم بصرى على نحو كامل ، ذلك لأن المنولوج نفسه - بالفعل- مشروح بعناية.

وهكذا فإن فيض الحياة العقلية يمكن أن يقدم وينظم فى القصص حتى عن طريق الوسائل الخارجية البحتة. وقد رأينا أن المبدأ الأساسى لحركة الوعى هو القانون العام للتداعى الذهنى. وقد أدرك كتاب «تيار

الوعى» هذا واستقلوه . كذلك فإنهم استعاروا وسائل من «التكنيك» السينمائى، واستخدموا علامات الترقيم التقليدية استخدمًا خاصًا لكى يقدموا الوعى وينظموه. لكن الفيض إنما هو سمة واحدة من سمات الوعى الواضحتين . أما السمة الأخرى فهى خصوصيته، أى الجوانب غير المترابطة، وغير المشكلة التى تجعل من وعى أى إنسان لغزًا بالنسبة للإنسان الآخر. وهاتان السمتان الأساسيتان للوعى متصلتان على نحو وثيق، وسنكتشف فى الفصل التالى أنهما معا - على نحو ما - نتيجتان للقوانين الذهنية للتداعى الحر.

* * *

الفصل الثالث

المستحدثات

• لا يستطيع الإنسان أبداً أن يعرف محتويات اللا شعور على نحو مباشر ».
س . فرويد

إن أعظم مشكلات كاتب «تيار الوعى» إدراك السمة غير المنطقية وغير المترابطة للوعى الخاص غير المعبر عنه. ويبقى عليه بعد أن يقوم بهذا أن يقدم ذلك إلى قرائه. ويتوقع القراء فى القرن العشرين من اللغة والتركيب- قبل كل شىء- نوعًا من النظام والاكتمال العمليين. ومع ذلك فإذا كان على الوعى أن يقدم بشكل مقنع فإن هذا التقديم لابد أن تنقصه إلى حد كبير نفس الصفات التى يحق للقارئ أن يتوقعها . وللوعى الخاص سجل كامل من الرموز وألوان التداعى التى تمتاز بشدة خصوصيتها ، وأن لها دليلاً سريًا توصنف فيه ، ووعى الآخرين لا يدخل عادة إلى هذا السجل، وزيادة على ذلك فإنه لا يملك مفتاحًا لفك الرموز الموجودة هناك. ونتيجة لذلك فإن محتويات أى وعى معين إنما هى إلى حد كبير لغز بالنسبة لأى وعى آخر، وهدف الأدب ليس شرح الألغاز. ومن ثم فإن على كل كاتب أدب «تيار وعى» أن يتمكن من تقديم الوعى على نحو واقعى عن طريق إدراك سمات خصوصيته (عدم الترابط- عدم الاستمرار- الإيحاءات الخاصة)، كما أن عليه أن يتمكن من توصيل شىء

ما للقارىء من خلال هذا الوعى. وإذا كان هذا الكاتب كاتبًا ناجحًا فإنه يفعل ذلك، وينبغى أن يستخدم عبقريته فى فعله، وذلك بالرغم من أنه لا يملك سوى المواد الأساسية للغة والتركيب مما هو متاح لكل الكتاب والقراء.

مشكلة الخصوصية:

إن أقوى أساس للتكنيك القصصى هو فكرة المعلومات التى يقدمها المؤلف، ومهما كانت المهارة المعروضة فى جعل القصص موضوعيا فإن معلومات المؤلف الواسعة مسألة مسلم بها على نحو طبيعى. ذلك هو الفن. غير أن الفن المصنوع هو الذى يحاول أن يخفى هذه الفكرة الأساسية. وحين نستخدم عبارات مثل «خروج المؤلف» و«الحضور الدرامى» فإننا نستخدم مبالغات مسرفة، ولكننا أيضًا نشرح الحقيقة القائلة بأن هناك محاولة من جانب الكتاب لإقناع قرائهم بأن ما يقدمونه هو الوجود الفعلى ، أى ذلك الشىء الذى يمكن أن يقبله القارىء باعتباره شيئًا ذا وجود مستقل عن الكاتب. وبما إنه لم يسجل أحد كتاب «تيار الوعى» على ما يبدو- عملياته الذهنية الخاصة فإن كل قصص «تيار الوعى » يقدم بصفة موضوعية على نحو أو آخر. ومعنى هذا أن مؤلف رواية «تيار الوعى» يقدم دائمًا وعى شخصية من صنعه، وليس وعيه هو، وذلك على الرغم مما قد يكون هناك من اتجاهات متصلة بسيرة المؤلف الذاتية. ولو لم تكن المسألة كذلك لما كان المؤلف مسئولا عن الفن المبدع، بل كان متهمًا بتقديم نوع من «الكتابة الآلية» على أنه قصص.

إن كاتب «تيار الوعى» - ككل الكتاب الجادين- لديه ما يقوله . . إحساس ما بالقيم يود أن يقدمه إلى القارىء . ومع ذلك فإنه- على

خلاف الكتاب الآخرين- يختار العالم الداخلى للنشاط الذهنى الذى يجعل فيه من تلك القيم قيمًا درامية. لكن النشاط الذهنى شىء خاص. وينبغى أن يقدم باعتباره شيئًا خاصًا، وذلك لكى ينال الكاتب ثقة القارىء. ونتيجة لذلك كان على كاتب «تيار الوعى» أن يفعل شيئين:

(أ) عليه أن يقدم النسيج الحقيقى للوعى.

(ب) وعليه أن يستخرج للقارىء معنى ما من هذا الوعى .

وذلك يشكل معضلة بالنسبة للكاتب، لأن طبيعة الوعى تحتوى على إحساس خاص بالقيم، وعلى ألوان خاصة من التداعى ، وعلى صلات خاصة متصلة بذلك الوعى . ومن أجل ذلك كان لغزًا بالنسبة لأى وعى آخر خارجى.

ولقد تغلب بعض الكتاب - جزئيا- على معضلة التضحية بالموضوعية، وذلك أمثال دوروثى رتشاردسون، وفيرجينيا وولف، اللتين يسمح تكنيكهما- كما رأينا- بتدخل المؤلف . لذلك كان أدب هاتين الكاتبتين أقل صعوبة وأقل تأثيرًا - من حيث واقعيتهما- من أدب جيمس جويس ووليم فوكنر اللذين هما أكثر موضوعية . غير أن كل كتاب «تيار الوعى» الكبار استخدموا المستحدثات الأساسية نفسها لتحقيق أهدافهم. وأهم هذه المستحدثات هى :

(أ) تأخير التصريح بالمضمون الذهنى طبقًا لقوانين الارتباط السيكولوجى

(ب) تصوير حالة عدم الاستمرار والتركيز، وذلك عن طريق الرموز البلاغية المتعارف عليها

(ج) الإيحاءات بالحالات المتطرفة والمتضاعفة للمعنى، وذلك عن طريق الصور والرموز.

ولأن كل الكتاب الذين تناقشهم هذه الدراسة قد استخدموا هذه المستحدثات بالأسلوب نفسه تقريبًا فيكمن أن نركز على مقتطفات من روايات ممثل واحد لهذا النوع ، وذلك لمزيد من التوضيح. وقد اخترت إنتاج وليم فوكنر للاستشهاد لأن لديه كثيرًا من الأمور التى يريد توصيلها، ولأنه قد حقق موضوعية مدهشة ، ولأن الحاجة ما زالت ماسة إلى مزيد من التوضيح لأساليبه.

إن مقتطفات من روايتين لفوكنر ستفى بالغرض. وقد اخترت الرواية الأولى لبساطتها ، وذلك لقربها من سطح الوعى. أما الأخرى فهى أعمق فى الوعى وأكثر تمقيدًا . ودعنا أولا نمتحن مرة من مرات مناجاة النفس عند ديوى ديل فى رواية «فى الوقت الذى أرقد فيه محتضرًا»:

«بدت اللافتة للميان. إنها تنظر الآن إلى الطريق، لأنها يمكن أن تنتظر . مدينة «الأمل الجديد» على بعد ثلاثة أميال . ستقول «الأمل الجديد» على بعد ثلاثة أميال. «الأمل الجديد» على بعد ثلاثة أميال. وعندئذ يبدأ الطريق. منعطفًا فى الأشجار فارغًا مع الانتظار، قائلًا : «الأمل الجديد» على بعد ثلاثة اميال . سمعت أن أمى ماتت . تمنيت أن لو كان لدى الوقت لأدعها تموت. تمنيت أن لو كان لدى الوقت لأتمنى ان لو كان لأنه فى الأرض الموحشة الثائرة حالا حالا حالا. ليس الحال أننى لم أفعل ولن أفعل إن الحال هو انه حالا حالا حالا »(١).

إن هذا النص سيبدو لغزًا حقًا إذا نزع من سياقه. لكن لدى القارىء معلومات كثيرة فى الصفحة التاسعة والثمانين من الرواية متعلقة بذهن

ديوى ديل . وهو يعلم بضع حقائق مباشرة عن تاريخها . . يعلم إنها حامل سفاحًا ، وأنها فتاة فى السابعة عشرة ، حساسة وإن تكن جاهلة، وأنها جزء من الاستعراض الثائر لعائلة تتسلط عليها الأفكار خاصة، وأنها تقوم برحلة لدفن أم ميتة منذ زمن بعيد. وتبدو وهى فى تلك المناجاة النفسية ممزقة لموت أمها. ثم إنها حامل ، وهذا هو السبب الرئيسى لقلقها . ومع ذلك فإن معظم القراء سيجد سمات من عدم الترابط ، ومن الإملال، والتمزق فى هذه القطعة- بالرغم من هذه المعلومات عن الموقف، وعن ديوى ديل- تكفي على الأقل لإقناعهم بأنهم قد كانوا بالفعل داخل الدائرة الخصوصية لوعي ديوى ديل هذه.

وحين نأتى إلى مثال من قصص «تيار الوعى» أكثر تعقيدًا (وهو كذلك لأن الشخصية أكثر تعقيدًا ، ولأن مستوى الوعى أعمق) نجد سمات الخصوصية أكثر تحديدًا . كما نجد التلغيز أكثر استغلاقًا . وهذا المثال جزء من منولوج كوينتين كومبسون، وذلك فى الحلقة الثانية من رواية «الصوت والغضب». إنه يقترب من اللحظة التى حدد فيها انتحاره. لقد كان لتوه فى الدهليز الذى ينتهى إلى الحمام وهو عائد إلى حجرته التى كان قد نظف فيها بقعة فى «بنطلونه» بالجازولين قبل ذلك بوقت قصير :

«عدت صاعدًا إلى الدهليز أوقظ القدم التائهة فى الكتائب المتهامسة فى الظلام ، إلى الجازولين، والساعة تروى كذبها المثير على المائدة القاتمة. وتتنفس الستائر فى الظلمة على وجهى تاركة نفسها على وجهى. لا يزال أمامى ربع ساعة . وعندئذ لن أكون . أكثر الكلمات سلامًا. أكثر الكلمات سلامًا. لم اكن . أكون. كنت. لا اكون. سمعت ذات

مرة أجراسًا فى مكان ما . الميسيسيبى أو الماساتشوسيتس كنت. لا أكون. الماساتشوسيتس أو الميسيسيبى كان لشريف زجاجة فى الخزان الخاص به . أعلن السيد والسيدة جاسون رشموند كومبسون «المرات الثلاث». «ألا تقوم حتى بمجرد فتحها؟ » . ألا تقوم بمجرد فتحها زواج ابنتهما كانداس «هذا الشراب يعلمك خلط الوسائل بالغاية» . أنا أشرب . لم أكن . دعنا نبع أرض بنجى حتى يمكن أن يلتحق كوينتين بهارفارد ويمكن لى أن تصطك عظامى معًا ومعا. إننى سأكون ميتًا بعـــد . . هل قالت كادى بعد سنة؟»(٢) .

وهيا نكتشف من هذين المثالين ما نستطيع من طريقة تقديم كتاب «تيار الوعى» لتأثير خصوصية الوعى، وكيف يستطيعون أن يجعلوا كل ذلك ذا معنى بالنسبة للقارىء.

الترابط المعلق :

إن ما يبدو على أنه غير مترابط فى خصوصية الوعى هو فى الحقيقة مجرد «انطواء»، وأساس هذه هو الصلات الخاصة بألوان التداعى. وعلى هذا فعلينا أن نعالج من جديد وظيفة التداعى الحر فى قصص «تيار الوعى». وقد رأينا فى فصل سابق أن التداعى الحر هو العنصر الرئيسى الذى تنظم بواسطته حركة أى «تيار وعى». إنه عنصر توازن على الرغم من دقته. فمثلا لا تشرح ألوان التداعى فى يوليسيس- فى الأغلب- وقت تحديد العملية الذهنية. وقد تبقى ألوان الشروح بضع مئات من الصفحات مختفية ومنفصلة عن التداعى. ونتيجة لذلك يكون التأثير هو تأثير عدم الترابط حين يتم التداعى، اللهم إلا إذا كان القارىء يمتلك ذاكرة غير عادية. وسيبدو - ببساطة- أنه لا يوجد سبب منطقى

لمثل هذا الترابط . ويكمن السبب فيما يبدو على أنه نقص فى منطق التداعى النفسى الحر، وفى «الانطوائية» التى يقوم فيها التداعى بوظيفته فى العمليات الذهنية.

وعندما تريط مولى بلو م مثلا- فى منولوجها- بين مناقشتها المتخيلة مع إنسان ملحد وبين غزل ليوبولد (انظر أعلاه) يظهر أن هناك سمة من عدم الترابط . وليس هناك ربط صريح ولا مستنتج بين الناحيتين فى نظر القارىء، ولكن هناك مثل هذا الربط فى نظر مولى. إن جويس مهتم بالطبع هنا بتقديم القدر الكافى من الصورة المحددة فى ذهن مولى ليجعل ما هو غير منطقى بالفعل يأتى واضحًا إلى القارىء. وبالمثل فإن فيرجينيا وولف عندما تجعل كلاريسا دالواى تهتم بقبعتها فى الوقت الذى تواسى فيه هيو وايتبريد لتوعك زوجته فإن الربط لا يبدو ذا معنى (اللهم إلا بالنسبة لكلاريسا). ويستمر ذلك حتى تشرح فيرجينيا وولف العملية كلها بعد بضعة سطور.

وهذه الطريقة- طريقة تأخير ما تحدثه الأحاسيس والأفكار من انطباعات فى الذاكرة فترة تطول حتى تظهر هذه الأشياء من جديد فى أماكن غير متوقعة وغير منطقية فى الظاهر- يستخدمها فوكنر ليحافظ على وضوح الخصوصية. وهذه الطريقة تعمل فى الواقع لتعطى القارىء اليقظ شيئا يتشبث به. وأساس «اللغز» فى القطعة السابقة الخاصة بديوى ديل هو خصوصية التداعى الرئيسى. لماذا تفكر ديوى ديل مثلا فى اللافتة على أنها تنتظر؟ إن مثل هذا الربط لا ينشأ فى ذهن الشخص العادى، ولكنه ينشأ فى ذهن ديوى ديل، وذلك لا لأنها أقرب إلى أن تكون شاعرة مما يفترض فى الإنسان العادى وأنها قد دربت نفسها على

التفكير فى قالب من الرموز ، ولكن لأنها- على نحو خاص- تواجه مشكلة ملحة. إنها ملحة إلى الحد الذى لا تجرؤ هى فيه على الانتظار حتى تحلها، مع أنها يجب أن تفعل ذلك . والوضع الساكن للافتة قد ذكرها بهذه المشكلة . إن ذلك الشىء الجامد هو الذى يثير اهتمامها فى تلك اللحظة، وهو يشيع فى الشىء الذى يسيطر على وعيها، وهو الحمل سفاحًا، ذلك الشىء الذى تعتقد أن عليها أن توقفه فى الحال. إنها لا تستطيع أن تنتظر. ومع تحقق صفة الخصوصية فى هذه القطعة فإن المعنى يمكن إدراكه بسهولة إذا سيطر المرء على أسلوبها.

وعمل التداعى فى تقديم عدم ترابط الوعى يتم فى القطعة التى سبقت الإشارة إليها من منولوج كوينتين كومبسون على نحو أشد تعقيدًا وعمقًا . وكثير من العبارات التى قد تبدو غير مترابطة فى هذه القطعة الصغيرة يمكن أن تفهم بتحليلها على أنها ألوان من التداعى الانطوائى. ومفتاحها فى مكان آخر من الرواية، وذلك لأن فوكنر كاتب لديه إحساس بالمسئولية . فمثلا عبارة «أوقظ القدم التائهة» عبارة واضحة بنفسها على نحو ما لأنها مجاز معهود (دلالة الجزء على الكل) لكنها تعنى أكثر من ذلك إذ تكون فى ذهن القارىء الانطباع (الموجود فى صفحة ١٩٠ من طبعة المكتبة الحديثة) الذى تكوّن لدى كوينتين عندما كان يخطو فى نفس الدهليز من قبل :

« . . . هكذا تنعطف الدرجات إلى أعلى كالظلال وأصداء القدم فى الأجيال الحزينة كالغبار الخفيف على الأشباح، توقظها أقدامى كالغبار، لتستقر من جديد»

كذلك فإن عبارة «والساعة تروى كذبها المثير» مجاز معبر فى نفسه

(تشخيص) ، وهو يتطلب - لكى يحدث تأثيره الكامل- استرجاع عظات والد كوينتين له عندما أهداه ساعة :

«إننى أقدم لك يا كوينتين رمز كل الأمل والرغبة . إنه لمن المناسب إلى حد كبير أن تستخدمها لتكتسب منطق الميث الكائن فى كل التجربة الإنسانية».

على أن هناك مثالاً أوضح من ذلك، وهو الطريقة التى تندمج بها عبارة «ما يزال أمامى ربع ساعة» على نحو دال فى نمط تفكير كونتين. والقارىء اليقظ يعلم ذلك لأنه قد حصل على الشواهد من مثل «وكتب الملاحظتين وختمهما» (ص ١٠٠)، ومن مثل الحقيقة التى تقدم (فى صفحة ١٠٤) عن شراء كونتين لمكواتين وزن الواحدة ستة أرطال. والقارىء اليقظ على وعى فى النهاية بأن البطل ينوى بالفعل الذهاب إلى النهر لينتحر وذلك فى غضون خمس عشرة دقيقة. وكون هذا سيحدث فى وقت محدد «ما يزال أمامى ربع ساعة» إنما هو فكرة من الأفكار التى تستولى على كوينتين ، والتى تجنح بفعله الخطير بعيدًا عن الفعل العادى.

وهذه العبارة التى تبدو وكأنها لا صلة لها بالموضوع وهى عبارة «سمعت ذات مرة أجراسًا فى مكان ما» تشرح عن طريق حقيقة أن رنين الأجراس قد اندفع إلى وعى كوينتين فى فترات متعددة خلال استعداده للانتحار . ونصبح مستعدين لإدراك وجود معنى رمزى «للأجراس»، وذلك على مستويين بالنسبة لكوينتين: الأول أنها أجراس عرس أخته كانداس، والثانى أنها أجراس الكلية وهى تعلن «ربع الساعة» بينما يقترب وقت الانتحار. ويوجد فى صفحة ٩٨ دليل «للازمة الجرس» هذه:

مضت مدة قبل أن تتوقف آخر دقة عن الذبذبة . بقيت فى الهواء

تحس أكثر مما تُسمَع، وذلك لفترة طويلة وككل الأجراس التى دقت من قبل تظل تدق فى شعاع الضوء الغارب الطويل، واليسوع وسانت فرانسيس يتحدثان عن أخته»

وعبارة «هذا الشراب يعلمك خلط الوسائل بالغاية» تحمل معنى خاصًا بالنسبة لكوينتين. لقد أشير إلى والده، الذى يرتبط على نحو لا يمكن الفكاك منه بالوهم الجنسى الموجود لدى كوينتين نحو أخته فى الفقرة السابقة مباشرة . . إنه السيد جاسون رشموند كومبسون . والقارىء الذى تهيأ لفهم حب الأب «للإكليشيهات» عن طريق عبارات مثل «إن ما ستندم عليه دائما هو العادات الخاملة التى تكتسبها»، ومثل «كان الرجل يعرف بكتبه واليوم يعرف بالكتب التى لم يردها»، هذا القارىء يدرك أن عبارة «هذا الشراب يعلمك؛ خلط الوسائل بالغاية» إنما هى «إكليشيه» يتردد صداه من «إكليشيهات» الأب، وقد اندفع بجنون إلى وعى كوينتين عند هذه اللحظة.

إن الذى فعله فوكنر فى هذه القطعة هو نفس الذى فعله فى كل رواية «الصوت والغضب»(وهو نفس الذى فعله معظم كتاب «تيار الوعى»)، وذلك هو تقديم الاضطراب الداخلى للعمليات الذهنية، وجعلها تعنى شيئا. ويمكن شرح هذا الأسلوب على النحو التالى: كما أن ألوان التداعى فى أية لحظة خاصة لا ترابط بينها خارج سياق الذهن كذلك فإن ألوان التداعى فى أية لحظة خاصة لا ترابط بينها خارج سياق الرواية . غير أنها داخل سياق الرواية لا يتوفر لها الترابط الذهنى فحسب، بل يتوفر لها «الكشف» أيضًا. وقد استخدم الروائيون القواعد الأساسية للتداعى النفسى الحر باعتبارها عوامل مرشدة. وألوان التداعى التى سار عليها كوينتين لا معنى لها خارج إطار الرواية، وهى محيرة فى البداية للقارىء

المتعجل. وهكذا يشير المؤلف إلى أن القارىء على الأقل موجود داخل ذهن الشخصية بالفعل. ولكن بما أن فوكنر ، وجويس، وولف، والآخرين لا يكتبون قصصًا لا معنى لها، فإنهم قد تركوا بعناية مفاتيح لفك عقد «الخصوصية» فى أعمالهم. وذهن الشخصية -باختصار- بالنسبة للكاتب المسئول هو الذهن الموجود «فى الرواية».

واستخدام التداعى الحر لتوصيل العنصر «الخصوصى» فى العمليات العقلية ليس غامضًا على الدوام بهذه الدرجة. إنه- فى بعض الأحيان- أبسط من هذا بكثير، ولكنه دائمًا يحتفظ بخصوصيته. فمثلا عندما يسمع بنجى - وهو الأخ الأبله لكوينتين وكانداس- لاعب الجولف يصيح «كادى [*]»- وذلك فى الصفحات الأولى من رواية «الصوت والغضب»- يفكر فى الحال فى أخته كانداس وفى الاسم الذى تدلل به : «كادى» ، وعندئذ يعود ذهنه الأبله إلى حادثة وقعت منذ ثمانية عشر عامًا عندما كانت أخته العزيزة معه.

كذلك يعمل التداعى الحر فى يوليسيس أحيانا على مستوى بسيط نوعًا، على الرغم من أنه يحدث دائمًا تأثير الخصوصية . والمثال التالى دال بما فيه الكفاية : يتمشى ليوبولد بلوم فى دبلن، ويرى إعلانا عن تمثيلية «ليه» (تمثيل الممثلة السيدة باندمان بالمر) ، ويتموج ذهنه على النحو التالى:

«أريد أن أراها فى ذلك «الدور» مرة أخرى. بالأمس مثلت هاملت . تشخيص الرجال. ربما كان هو امرأة. لماذا انتحرت أوفيليا؟ مسكين بابا!

(*) الكادى هو الشخص الذى يمشى مع لاعب الجولف حول مضمار اللعب حاملا معه العصى التى يلعب بها اللاعب.

كيف كان يتحدث عن كيت بيتمان فى ذلك؟ أمام مسرح ادلفى فى لندن انتظر طوال فترة ما بعد الظهر ليدخل . كان ذلك قبل أن أولد بعام: خمسة وستين» (ص ٧٥)

فالتداعى الخاص هنا بين «بابا» و«أوفيليا»- كما قد يستنتج معظم القراء- هو أن والد ليوبولد بلوم أيضًا انتحر. وتتراوح ذكرى ذلك خارج ذهن ليبولد وداخله طول اليوم. وهى تصبح متصلة بشكل معقد بموضوعات متنوعة فى كل الرواية، ولكن هذه أول إشارة إليها.

أما استخدام التداعى عند فيرجينيا وولف- باعتباره منظما لحركة «تيارات» وعى شخصياتها، واتجاهاته، وباعتباره وسيلة للإشارة إلى العنصر الخاص من الوعى- فهو مقيد بطريقتها الخاصة فى المنولوج الداخلى غير المباشر. وقد لاحظنا فى فصل آخر أن السمة المميزة لهذا التكنيك هى التوجيه الحاسم من جانب المؤلف للتيار. ولهذا التدخل من جانب المؤلف اعتمدت فيرجينيا وولف على نظام التداعى هذا على نحو أكثر جرأة مما فعل معظم كتاب «تيار الوعى». أما وأنها قد اوضحت بالفعل كل شىء فقد كان من المهم بالنسبة لها أن تقنع القارىء بخصوصية مادتها. إن لديها رمزًا خاصًا لأى تحول من اتجاه الفيضان الذهنى - كما ذكر دافيد داتشيز- ولأية نقطة يبدأ عندها التداعى الخاص (٣) وهذا الرمز مزيج من استخدام كلمة «لأجل» باعتبارها رابطة، واستخدام الكلمة الغامضة «المرء». وتفيدنا الصفحات الافتتاحية من مسز دالواى- مرة أخرى- أحسن إفادة فى توضيح ذلك، لأن القارىء ليس مضطرا إلى الاعتماد على شرح سابق مع أنه يندفع مباشرة فى تيار فكر كلاريسا. وقد استخدمت علامات الحذف كثيرًا فى الشاهد التالى، وذلك لإعطاء مثال كامل لهذه الطريقة الخاصة فى حيز ضيق:

«قالت مسز دالواى إنها ستشترى الزهور بنفسها «لأن» لوسى قد حدد لها عملها . . ..ثم تأملت كلاريسا دالواى: يا له من صباح! عذب كما لو أنه كان قد طلع على الأطفال فى الشاطىء . أي متعة ! أى إغراق!

«على هذا النحو» بدا دائمًا لها عندما . . . عندما اندفعت إلى الهواء الطلق فى بورتون بينما كان هناك صرير ضعيف يصدر من المفاصل . . . بيتير والش! سيعود من الهند يومًا ما ، يونيو أو يوليو، لقد نسيت «لأن» رسائله كانت مقبضة على نحو فظيع، هذا ما قاله على قدر ما يتذكر «المرء» . وتوقفت قليلًا عند الحافة . . تنتظر العبور إلى أعلى «لأن» السكنى فى وستمنستر . . . تجعل «المرء» يشعر حتى فى وسط الزحام . . . بنوع من التوقف الذى لا يمكن وصفه . . . قبل أن تدق «بج بن» . . . ما أشد غباءنا . . . «لأن» السماء فقط هى التى تعرف لماذا يحبها «المرء» إلى هذا الحد، لماذا يراها «المرء» على هذا النحو . . . الحياة، لندن، هذه اللحظة من يونيو. «لأن» الوقت كان منتصف يونيو. . .»

هذا الكلام بالطبع غير مشبوق، بشكله المكبر الذى هو عليه. لكن استخدام كلمة «لأن » للإشارة إلى الانعطافات فى الاتجاه، وإلى ألوان التداعى الخاصة، يظهر بوضوح. وحتى كلمة «لأن» فى عبارة «لأن رسائله كانت مقبضة على نحو فظيع » تستخدم بنفس الكيفية، مع أنها هنا أيضًا مستخدمة لتؤدى وظيفتها السببية العادية. واستخدام كلمة «المرء» يؤكد الخصوصية، ومع ذلك فهو يمكن المؤلف من أن يجعل القارىء مشدودًا «بالعنان» الذى يرشده به.

عدم الاستمرار :

استخدم الكتاب وسائل أخرى، بالإضافة إلى الطريقة الأساسية وهى التداعى الحر، لإدراك إيقاع الوعى الخاص ونسيجه. وهذه الوسائل يمكن أن توضع تحت عنوان عام هو « الوسائل البلاغية». ودعنا نرجع إلى مناجاة ديوى ديل لنفسها فى رواية « فى الوقت الذى أرقد فيه محتضرًا» متخذين منها مثالا على ذلك.

تبدأ المناجاة مجازية، فاللافتة يقال إنها تنظر وتنتظر. ويستمر «التشخيص» مضافا إليه «اضطراب النظام العادى للكلمات» فى «الأمل الجديد على بعد ثلاثة أميال . ستقول » . ثم تستخدم وسيلة أخرى وهى «التكرار». ثم يتلو ذلك- فى ترتيب سريع - استخدام «المجاز»، «والتشخيص» من جديد، ثم استخدام مزيد من «التكرار»، «ووضع النفى فى موضع الإثبات» ، «والسخرية»، ووسيلة أخرى هى «تغيير التركيب مع ترك الجزء الأول من الجملة ناقصا» مثل «لأنه فى الأرض الموحشة الثائرة حالا حالا حالا» ثم استخدام تكرار كلمة أو صيغة فى بداية العبارات» مثل « إنه ليس . . . إنه كذلك » . ولعل هناك وسائل أخرى لا ضرورة للإشارة إليها إلا على قدر تأكيد النقطة التى أعالجها.

وينبغى أن نتذكر أن أية قطعة فى أى نوع أدبى تشتمل فعلا على مجازات بلاغية بشكل واسع، إذ أن هذه المجازات عادية وطبيعية. لكن جمع هذه الوسائل هنا - بالإضافة إلى استخدام «التضعيف» على نحو شامل - هو الشىء الفريد، وهو يساعد على زيادة الإحساس بالخصوصية فى المادة المعالجة، إذ أنه يشير إلى الحاجة إلى قراءة فاحصة، ويضفى على القطعة ظلاً من «التلغيز».

وإذا أردنا رؤية عمل هذه الوسيلة على نحو أعمق فما علينا إلا أن نتحول من جديد إلى القطعة التى سبقت من منولوج كوينتين فى رواية «الصوت والغضب» ففى هذه القطعة يستخدم «عدم الاستمرار» إلى أقصى حد، بحيث يسيطر على جو هذه القطعة. وقد سبقت الإشارة بالفعل إلى مجموعة من المجازات البلاغية فى هذه القطعة (سبقت الإشارة إليها فى الكلام على استخدام ألوان التداعى الخاصة) . لكن الوسائل البلاغية الأساسية هى تلك التى تدل على «عدم الاتصال» وهى : «التكرار المعكوس» و «الحذف» ، و «التكرار»، «وتغيير التركيب داخل الجملة الواحدة»، و«المكملات غير المرتبة»، و «الاختصار».

إن معظم هذه الوسائل ليست شائعة فى النثر العادى، ومع ذلك فإن الخاصة التى تتبىء عنها- وهى عدم الاستمرار- هى خاصة داخلية من خواص عمل الذهن. وهذا يكفى فى تقديم شاهد آخر على التشابه مع ما تقرر بالفعل من عنصر عدم الترابط فى هذه القطعة. ويضاف إلى ذلك أن هذه الوسائل تدعم الأساس المنطقى لتفسير هذه القطعة، ذلك الأساس الذى ينهض دليلاً على الاعتراف بأن المجازات البلاغية ما هى إلا علامات خارجية على أنماط الفكر الغادى الكامنة فى الخصائص المتنوعة لطريقة التوصيل بالكلمة. ومعنى هذا كله أن هذه المجازات لها منطق عملى.

ونتيجة لذلك فإننا عندما نقرأ : «ميسيسيبى أو ماساتشوستس .... ماساتشوستس أو ميسيسيبى» فإن ذلك لا يبدو أمرًا مضحكًا، أو خاليًا من المعنى على الرغم مما يغلب عليه من عدم الترابط، وذلك لأن المجاز مجاز معتاد (مع أن اسمه التقليدى قد لا يكون كذلك فهو مزيج من التكرار والتكرار المعكوس). وهكذا الحال عندما يأتى القارئ إلى عبارة :

«الا تقوم حتى بمجرد فتحها أعلن السيد والسيدة جاسون رشموند كومبسون الـ .. الا تقوم حتى بمجرد فتحها زواج ابنتهما » (تكرار) ، أو إلى عبارة : « السيد والسيدة جاسون رشموند كومبسون أعلنا المرات الثلاث» (تغيير التركيب داخل الجملة الواحدة).

إن هذا الاستخدام المسرف للغاية للغة المجازية وللوسائل البلاغية التقليدية لما يميز قصص «تيار الوعى» ، وهى حينما تستخدم عن وعى- كما يستخدمها فوكنر هنا- فإنها لا تستخدم باعتبارها زخرفًا بلاغيًا أو حلية بلاغية. إن لها فى هذه الحالة وظيفة ، هى زيادة الإحساس « بعدم الاستمرار» فى العمليات الذهنية الخاصة.

وينبغى - عند هذه النقطة - معالجة استخدام هذه الوسائل فى يوليسيس والذى يوجب هذا - فى الأساس- هو أن جويس واسع الشهرة فى السيطرة على هذه الوسائل . وقد حدثت هذه الشهرة نتيجة للبحث الذى قام به ستيوارت جلبرت عن حلقة «اولوس» من الرواية . يقول جلبرت:

«إن صفحات هذه الحلقة الاثنتين والثلاثين تتضمن قاموسًا فعليًا من الأساليب البلاغية ، ويمكن حقيقة أن يؤلف منها كتاب مدرسى لتلاميذ البلاغة. وقد قال الأستاذ باين فى مجال المسرحية ما يأتى : «لقد احتوى شيكسبير تقريبًا على كل الفن البلاغى المعروف». وهذا الكلام يصح أن يقال دون شك بالنسبة لأى كاتب مكثر. . . يمتد إنتاجه عبر عشرات السنين وعشرات المجلدات. لكن أن تجتمع لقلم واحد- فى حلقة واحدة من يوليسيس، فى نطاق اثنتين وثلاثين صفحة ، تتعامل كلية مع البلاغة- أن تجتمع تقريبًا كل القضايا الهامة التى ناقشها

كوينتيلپان وأتباعه،وأن يشكل من ذلك مثل ذلك الجزء الحى من مثل ذلك الكيان العضوى الشديد الحيوية، فتلك مهارة من لون مختلف تمامًا»(٤).

وبعد أن قرر جلبرت هذا عدَّ خمسة وستين مثالا لوسائل بلاغية مختلفة فى هذه الحلقة. إن ذلك الشىء مهم، وقد أشار شراح جويس إلى ما فعله جلبرت المرة تلو المرة . لكن استعراض جويس للبلاغة هنا هو قضية مهارة إلى حد كبير، وهو ليس مرتبطًا بالضرورة بعمل «تيار الوعى» فى الرواية . والشىء الأهم من ذلك والأقل ظهورًا هو استخدام جويس- عن وعى أقل- للوسائل البلاغية فى أجزاء من روايته تهتم بالفرض الأساسى وهو تصوير الحالات الداخلية. وفى هذه الأجزاء لا تستخدم البلاغة باعتبارها غاية فى ذاتها، ولكن باعتبارها وسيلة لإدراك حقيقة العمليات الذهنية . إنها وسيلة لتقديم نسيج «عدم الاستمرار» الذى هو سمة من سمات الوعى. وعلى سبيل المثال فإن القطعة التالية من المنولوج الداخلى لستيفن ، التى تفتتح بها حلقة «بروتوس» من يوليسيس ، تشتمل كما هو الحال فى المثال الذى سبق اقتباسه من فوكنر- على الوسائل الخاصة بتحقيق «عدم الاستمرار»:

«لا يمكن تفادى الإحساس بالمنطق فى الشىء المرئى (حكمة) هذا إذا لم يكن الحال أكثر من ذلك. الذهن من خلال العينين (مجاز) إيقاع كل الأشياء إنا هنا لأقرأ (وضع أجزاء الجملة فى غير موضعها العادى) بيض السمك وطحالب البحر، ذلك المد المقترب ، ذلك الحذاء الصدىء. مخاط أخضر، أزرق،فضى، صدأ علامات ملونة. حدود الحرير الشفاف. لكنه أضاف : فى الأجسام. ثم كان على وعى بها باعتبارها أجسامًا أكثر مما كان على وعى بها باعتبارها ألوانًا (تغيير وضع الجملة) - كيف؟

بضرب رأسه بالتأكيد فى هذه الأشياء (لهجة خاصة) . مهلا. كان أصلع ومليونيرًا: maestro di color che sanno حد الحرير الشفاف فى . . لماذا فى ؟. الحرير المحرر (تقارب النطق) إذا استطعت أن تضع أصابعك الخمسة خلالها . هى بوابة خشبية (استدلال حذفت مقدمته الكبرى) إن لم تكن بابًا. اغمض عينيك وانظر.

أغمض ستيفن عينيه ليسمع صوت حذائه (أصوات الكلمات توحى بمعانيها) كرش . . كراكلنج . . راك . شيل (أسماء أصوات) إنك: تمشى خلالها على كل حال. إننى أفعل ذلك خطوة خطوة. مسافة زمنية قصيرة جدا خلال أزمنة مكانية قصيرة جدًا (تضاد عن طريق التوازى على نحو عكسى) . خمسة . ستة . The nacheinander . بالضبط . وهذا هو الإحساس المنطقى الذى لا يمكن تفاديه فى الشىء المرئى . افتح عينيك. لا يا يسوع ! لو سقطت من حالق معلق فوق قاعدته سقطت خلال the neb-eneinander إذا لم يمكن تفاديه (جملة شرط) إننى أمضى بلطف فى الظلمة. سيفى الخشبى معلق إلى جانبى. تضربان به . . حقا. وقدماى فى حذائه يوجدان عند نهاية رجليه (تسمية الشىء باسم الوعاء الذى يحتويه). nebeneinander يبدو ميتا صنع بواسطة «شاكوش» دي مورجوس. هل أمشى إلى الخلود على طول شاطىء سانديما ونت. كراش. . كريك . كريك. . كريك (تكرار لأحرف متشابهة فى أول الكلمات وأسماء أصوات) صدف البحر الهائج. إنه يعرفها جميعًا (وضع ذلك فى صيغة قديمة).

الا تأتى إلى سانديماونت يا مادلين . . أيتها المهرة

يبدأ الإيقاع كما ترى. أسمعُ (تكثيف)

أقدام بحر الإيامبى تتقدم (تشخيص) لا إنها تجرى (وضعها فى استعمال قديم)

دلين . . أيتها المهرة (حذف)»

لقد أشرت فى هذا النص القصير إلى حوالى عشرين حالة من حالات استخدام المجازات والأساليب البلاغية. ولعل هذا العدد يمكن أن يزاد فيه بنفس القدر. وأفترض أن جويس نادرا ما أجاد فى حلقة كحلقة «أولوس» التى خصصت عن وعى لهذه الأساليب.

وإذن فاستخدام المجازات البلاغية هذا هو سمة من سمات الإنتاج الأدبى لتيار الوعى، وهو ينبع بشكل طبيعى من محاولة إعادة تقويم نسيج عمليات الشعور المضطربة غير المترابطة- بحسب الظاهر- وغير المتصلة، وذلك عندما لا تصور على نحو مقصود بغية توصيلها بشكل مباشر. ويمكن أن يوجد نفس الشىء إلى حد ما فى روايات فيرجينيا وولف ودوروثى رتشاردسون، ولكن على نحو أقل تركيزا . والمعنى الإيحائى الذى اعتمدت عليه هاتان الكاتبتان كثيرًا تحقق عن طريق الوسائل العادية مثل الصور والرموز.

التغيير بواسطة المجاز:

الصورة وسيلة بلاغية تستخدم ، بطبيعة الحال، فى كل كتابة ذات تأثير. وهى تقوم بتوصيل انطباع حسى. ويمكن أن تعرف الصور بأنها مقارنات مجازية تتم عادة فى شكل تشابيه أو مجازات. والنسيج الشعرى المصاغ على نحو ثرّ الذى تؤديه الصورة يوجد فى أعمال أدبية جد متباعدة مثل التموجات المختلطة الموجودة فى «رحلة الحج»، والتنظيم والتخطيط الموجودين فى «يوليسيس» ، والغلاف الشفاف الثابت الناضج الذى هو « مسز دالواى»، والبلاغة المركزة الموجودة فى «الصوت والغضب» ، ومثل الصفات الموجودة فى ألوان الإنتاج الأقل نجاحًا من

كتابات «تيار الوعى» التى هى إما أن تكون عادية أو مضطربة . وتقديم صورة عامة لاستخدام التصوير على نحو واسع فى قصص «تيار الوعى» يجب أن يتم على نفس الأساس الذى يوضح الاستخدام الواسع للوسائل البلاغية عموما، وتلك هى محاولة الكتاب التغلب على المعضلة التى تواجههم عند محاولة تقديم الوعى الخاص.

ولن نحتاج إلى اختبار معملى ليقنعنا أن هناك من المشاعر والانطباعات مالا يستطيع الذهن الإنسانى التعبير عنه بنجاح ، وأن حدود ذلك تتوقف على حالة ذهن بالذات فى موقف بالذات. ولأن الشعراء عادة يحاولون توصيل شىء مفرط فى الدقة أو فى الذاتية- إلى الحد الذى يتفادى فيه استخدام اللغة الحرفية- فإنهم يعتمدون فى العادة على المقارنات فى التعبير عما يريدون. وكاتب «تيار الوعى» يرتاد عين المنطقة التى لا علاقة لها بجعل التعبير اللغوى عملية عقلية. والمعضلة التى تواجهه هى أنه اختار الكلمات للتعبير عن تلك المنطقة الذهنية المجردة عن الكلمات . وهو كالشاعر يلجأ إلى استخدام ظاهرة التشبيه.

لكن هذه المعضلة لا تحل كلية على هذا النحو السهل. ذلك لأن مشكلة كاتب «تيار الوعى» مختلفة عن مشكلة الشاعر، لأنه يقع عليه عبء الاحتفاظ بمظاهر اضطراب العمليات الذهنية غير المعبر عنها . ويدل على هذا الاضطراب صفة «التفسخ» أكثر مما يدل عليه أية صفة أخرى . ومعنى هذا أنه ينقصه العنصر المنطقى للنسج العادى الذى يتحقق أساسًا بواسطة الارتباط العادى بين الذات والموضوع . ولكى يظهر هذا النقص فى إتمام النسيج الطبيعى ، ولكى يعبّر فى الوقت

نفسه عما يكمن وراء قوة المعنى الحرفى ، استخدم كتاب «تيار الوعى» الصور بطريقتين خاصتين، الأولى استخدام الصورة على نحو انطباعى ، والثانية استخدام الرمز.

وأعنى بالاستخدام الانطباعى فى التصوير وصف الإدراك الآنّى فى مصطلحات مجازية تتسع لتعبر عن وجهة النظر العاطفية نحو شىء شديد التعقيد. وهناك مثال جيد على هذا هو الانطباع المتكون لدى ديوى ديل بالنسبة للافتة التى «تنظر الآن إلى الطريق لأنها يمكن أن تنتظر». وطرق هذا الاتساع فى التعبير تتنوع، وسيقدم لها شرح فى القريب. وسنجد أن الكتاب الذين يستخدمون التصوير على نحو واضح فى هذا الأسلوب هم هؤلاء الذين يسمون غالبًا بالانطباعيين ، أو بعبارة أخرى هؤلاء الذين هم أكثر ذاتية فى طريقتهم، وهم دوروثى رتشاردسون وفيرجينيا وولف. . إلخ. وأقصد بالرمزية- ببساطة- استخدام الرموز على نحو واسع. إن الرمز مجاز مختصر، ونتيجة لذلك فإنه وسيلة لتركيز التعبير عن التشبيه، وهو بالطبع - مثل كل مجاز - وسيلة لتوسيع المعنى. ويتجه كل من الصورة والرمز إلى التعبير عن شىء ما من سمة الخصوصية فى الوعى، تفعل الصورة ذلك عن طريق الإيحاء بالقيم الشعورية الخاصة لموضوع الإدراك (إما بطريق مباشر، أو من خلال الذاكرة ، أو من خلال الخيال) ويفعل الرمز ذلك بالإيحاء بالكيفية المختصرة للإدراك ، وبالمعنى الموسع. ويمكن أن يقال إن طريقة الكاتب الرمزى- كما هى مستخدمة فى قصص «تيار الوعى»- تندمج بشدة مع محاولة الكاتب الطبيعى تقديم مادته بدقة. والكاتبان اللذان يعتمدان أكثر ما يكون على الرمزية- وهما جويس وفوكنر- يعدان فى أغلب الأحيان ضمن الاتجاه «الطبيعى» للرواية.

ورواية «تيار الوعى» التى تعتمد كثيرًا على التصوير هى رواية «رحلة الحج» لدوروثى رتشاردسون. وقد رأينا أن تكنيكها الأساسى تكنيك غير عادى، فهو مجرد وصف العالم الذهنى. وقد قدمت ما قدمته من الإحساس الضرورى بالخصوصية عن طريق اعتمادها على التصوير. لقد وصفت المؤلفة ببساطة فى الجزء الأعظم من الرواية الانطباعات التى واجهتها ميريام (ويحس الإنسان أنها تتعرف بشدة على نفسها فى شخصية البطلة ميريام هندرسون) كما عبرت عن ألوان التداعى التى كانت لدى ميريام فيما يتصل بهذه الانطباعات الأولية. وقد قدم هذا عموما فى شكل تصوير لا فى شكل قصص، أى أنه شىء ملموس وليس مجردًا، وهو شىء انطباعى وليس دراميا. وقد استخدمت دوروثى رتشاردسون هذا الأسلوب على نحو من المهارة يجعل القارئ يتعرف فى الصور على حالات مزاجية خاصة من حالات الشخصية ، كما يصبح قادرًا على ملء الفراغات داخل ذهن ميريام الخاص.

والقطعة الآتية من «خلية النحل» - وهو عنوان الجزء الثالث من «رحلة الحج »- تشرح طريقة التصوير فى قصص «تيار الوعى» . تتناول ميريام طعام الغداء فى البيت الذى تعمل فيه مربية. وهناك مجموعة من الرجال- ضيوف مستخدمها - يتناولون غداءهم كذلك على مائدة قريبة. ويجرى انطباع ميريام عنهم على النحو التالى :

« التمست عينا ميريام الكليلة جباهم تتشد فيها الراحة حواجب ناعمة يعلوها شعر ممشط بعناية. لكن الحواجب الناعمة الساكنة كانت حاجز كراهية . . كراهية إجرامية محضة. قالت بومضة مفاجئة من اليقين: هؤلاء هم الرجال. هؤلاء هم الرجال كما هم. عندما تعارضهم

وعندما يكونون على حقيقتهم. والبقية كلها تظاهر. وومضت أفكارها وهى تمتد إلى هدف واضح نهائى فى معارضة زوجها. مجرد جبهة بغيضة، فارغة، باردة، يعلوها شعر ممشط بعناية. إن الرجل إذا لم يتفهم أو لم يكن سهلا فهو مجرد هيكل فارغ مغرور. جبهة بغيضة تحتها وجه، يستمر فى الأكل هاربًا إلى مكان ما. إن كل الرجال هياكل غاضبة متصلبة، دائما يفكرون فى شىء، شىء واحد فى ذات الوقت، وإذا لم يحظ ذلك بالقبول فإنهم يقتلون. إن زوجى لن يقتلنى . . سأبعثر حاجبه المزيف . . سأريه . . وجهان لكل سؤال . . مليون وجه . . لا أسئلة . . أوجه فحسب . . أبدًا تتغير . . يناقش الرجال، يظنون أنهم برهنوا على شىء، جباههم تعود فاترة وهادئة. لعنة الله عليهم جميعًا . . جميع الرجال» (٥) .

هذا وصف مستقص لما تفكر فيه ميريام، اللهم إلا فى السطور القليلة الأخيرة التى تتحول إلى منولوج داخلى مباشر. فكلمة «قالت» مثلا لا تعنى «قالت» بل تعنى أكثر حتى من «فكرت»، وذلك لأن المؤلفة تحاول أن تنقل صورة مباشرة لنسيج أفكار ميريام. ويؤدى هذا بطريق التصوير، بطريق تقديم الانطباعات التى تومض خلال ذهن ميريام فى شكل صور هى صورة طبق الأصل- وتكاد أن تكون حتمية- لنوع شخصيتها. «مجرد جبهة بغيضة، فارغة، باردة يعلوها شعر ممشط بعناية» هذا هو الرجل. الذكر بالنسبة لميريام. وفكرتها عنه وهو يأكل هى فكرتها عنه دائما «قضية معارضة» محتملة . إنها فكرتها عنه باعتباره «زوجى» . ولعله كان من الممكن بالنسبة لجون كوبر بوويز أن يستشهد فى كتابه عن دوروثى رتشاردسون بهذا المثال على ما اعتبره الإنجاز العظيم الذى حققته باعتبارها كاتبة، وهو تقديم الحياة من وجهة نظر نسائية(٦). ولعله كان

من الممكن أيضًا أن يستشهد به الأستاذ بيتش على تأكيد رايه القائل بأن الأفكار المتسلطة على ميريام نفسيا هى أفكار تتصل بالرجال ومع أن بيتش قد قال إنها «لم تخرج ذلك إلى حيز الضوء» قط فإنها هنا قد شارفته من قريب(٧) .

والذى يمكن استنتاجه من طريقة دوروثى رتشاردسون هو أنها تقدم انطباعات ميريام عن الأشياء فى الوقت الذى تتكون فيه هذه الانطباعات، والصور التى تقدم فيها هذه الانطباعات تتضمن كثيرًا مما يجرى فى وعى ميريام. فالفكرة التى تسيطر عليها- فيما يتصل بالرجال- متضمنة فى الشاهد السابق، وانطباعاتها- فيما يتصل بالأشياء- تقدم لنا فى قالب تصوير فنى، وتتكون انطباعات عنها لدينا نحن القراء من واقع ما يقدمه خيالنا من تفسير لهذه الصور.

وغالبًا ما يستخدم التصوير الفنى بطرق مختلفة فى إنتاج «تيار الوعى»، فهناك مثلا استخدام مركز للتصوير الفنى فى يوليسيس. وهو يؤدى وظيفته هناك على نحو أضيق، وهو فى العادة يأخذ شكل الرموز، فتذكر ستيفن - مثلا - تجربته المؤلمة ذهنيا- وهو إلى جانب فراش أمه- يقدم إلى القارىء فى القطعة التالية الحافلة بالصور:

«أتت إليه صامتة فى الحلم؛ ينشر جسدها المتحلل داخل كفنه الفضفاض رائحة الشمع وخشب الورد. وانحنى نَفَسُها فوقه بكلمات سر صامتة . . رائحة ضعيفة لرماد مبتل.

عيناها البراقتان الشاخصتان بالموت تهزان روحى وتحطمانها على وحدى. شمعة الطيف من أجل أن تضىء عذابها. شبح ضوء على وجهها المعذب. ويَفِح نفسها العالى المضبوح فى فزع، بينما يصلون راكعين على ركبهم . عيناها تقعان علىّ لتصرعانى» (ص ١٢).

وليست «الانطباعية» هى التى تتضح هنا، وإنما هى رغبة الكاتب التصويرى فى تقديم المعالم على نحو دقيق. ولأن العالم ظواهر سيكولوجية فإن هذه الصور الخاصة (ممزوجة بالبلاغة المكثفة) تقترب قدر الإمكان من الترجمة الدقيقة لهذه الظواهر - اللهم إلا إذا كان ولابد أن تأخذ شكل مصطلحات من مجال علم النفس (٨) .

إن أساس الرمز هو استخدام الرموز المعينة الخاصة. وقد قال أدموند ولسن [١] فى دراسته المهمة عن الرمزية «إن رموز المدرسة الرمزية تختار عادة على نحو تعسفى من جانب الشاعر لتعبر عن أفكار خاصة به. وهى نوع من القناع الذى تقنع به هذه الأفكار» (٩). ويمكن أن نتوسع فى ذلك فنقول إن رموز كتاب « تيار الوعى» تختار عادة على نحو مقصود من جانب هؤلاء الكتاب لإقناع القارىء بخصوصية الذهن

---

(١) أدموند ولسن (١٨٩٥) ناقد أمريكى معروف . له نشاط أدبى واسع. وقد شغل رياسة تحرير أكثر من مجلة ثقافية. وكتبه الكثيرة تغطى موضوعات واسعة. واهم هذه الكتب:

- قلعة أكسل (١٩٣١) وهو مقالات نقدية عن بيتس، وفاليرى، واليوت، وبروست، وجيمس جويس.
- رحلة فى ديمقراطيتين (١٩٣٦) وهو بحث اجتماعى يتبنى وجهة نظر ماركسية.
- زلزال أمريكى (١٩٥٨).
- المفكرون الثلاثة (١٩٣٨) وقد أعيد طبعه مع زيادات سنة ١٩٤٨ .
- الجرح والقوس (١٩٤١) وهو كتاب فى النقد يبحث قضايا شتى من همنجواى، إلى النظرية الفرويدية، إلى الصلة بين الماركسية والتفسير التاريخى للأدب.
- إلى محطة فنلندا (١٩٤٠) وهو تاريخ الثورات من لينين إلى تروتسكى . . إلخ.
- الأولاد فى الحجرة الخلفية (١٩٤١).
- صدمة التعرف (١٩٤٣) وهو وجهات نظر فى النقد يتناول الكتاب الأمريكان منذ منتصف القرن التاسع عشر.
- كلاسيكيات وتجاريات (١٩٥٠).
- قطعة من ذهنى (١٩٥٦).
- يا كندا (١٩٦٥).

وله أيضاً مجموعة مسرحيات، وعدد من الأبحاث الاجتماعية .

وواقعيته على النحو الذى يقدم به، وكذلك للتعبير عن أفكار خاصة بهذا الذهن.

إن الفنانين المحدثين ، وبخاصة هؤلاء الكتاب الذين يهتمون بالوظيفة العقلية، قد أدركوا نظريًا أو من تجاربهم الخاصة مع الوعى- وهذا هو الأرجح- أن العملية العقلية الأولية هى التى تقوم بتشكيل الرموز. وتأتى الرموز من الإدراكات البسيطة ومن المشاعر. وعملية تشكيل الرموز هذه سابقة على عملية التداعى أو تكون الأفكار. وقد بحثت هذه النظرية - من حيث تحليلها ومن حيث منطقها- من جانب مجموعة من الفلاسفة المعاصرين (أمثال كاسيرر، ووايتهيد ولانجر) ولكنها وثِّقت على نحو مباشر من قبل كتاب «تيار الوعى». ومن المهم - لكى نفهم نظام تسجيل المحتوى الذهنى كتابة- أن نكون على وعى بذلك السبب المسئول عن استخدام الرمز .

إن «الرموز» «والرمزية» تظهران بشكل واسع فى كل مفهوم من مفاهيم الأساليب الأدبية الحديثة. وقد كتبت كتابات كثيرة فى هذا الموضوع، وافترضت افتراضات كثيرة عنه، ومعظم هذه الافتراضات للأسف قد اتسم بالتعميم. وأحب أن أضيف إلى تلك الافتراضات والتعميمات ما يلى: إن جذور الدافع الأساسى فى الاعتماد على الرموز تمتد فى التجربة السيكولوجية التى تقرر أن الرمز عملية ذهنية أولية. وكانت أسوأ نتيجة من نتائج الوعى العام بهذا أن جانبًا كبيرًا من الفن الرمزى فى القرن العشرين قد فقد أساسه، وأنه قد نمت اتجاهات سريالية متنوعة غير مسئولة فيها الرموز غايات وليست وسائل. وعلى العكس من ذلك استخدم أدب «تيار الوعى» الرموز على نحو واقعى

ومنهجى، أو استخدمها على هذا النحو- على الأقل- فى محاولته تقديم عمل الذهن باعتباره صانع رموز فى الأساس. وهكذا فإننا عندما نحاول الكشف عن الطريقة التى يقدم بها الكتاب الذهن- باعتباره مركبا على نحو مقنع، وباعتباره واقعيا- نجد أن استخدام «صنع الرموز» هو مفتاح تلك الطريقة (١٠).

إن جانبًا كبيرًا من الأثر الذى يحققه جويس بمثل تلك الكتابة يأتى من القوة الرمزية للصور. وتظهر «صورة» أم ستيفن فى القطعة التى سبق اقتباسها من وعيه باعتبارها رمزًا. وهى تمثل عذاب ستيفن النفسى لرفضه تنفيذ رغبة أمه وهى تحتضر. والعذاب النفسى يمثل موضوعًا من الموضوعات الرئيسية فى الرواية. وهو ليس مقصورًا فحسب على ضمير ستيفن المصاب بالنسبة لأمه. إن هذا يمثل جانبًا منه فحسب، ذلك لأن ستيفن مصاب بالضمير بالنسبة لمجموعة أشياء أخرى منها إهماله لأخواته، وعدم قدرته على الاستقرار على أية قيم، ومنها - أساسا- غربته عن الكنيسة التى كان قد تربى فيها. وصورة الأم الميتة- التى تتردد ثمانى مرات فى الرواية طبقًا لإحصاء كاين- هى رمز لكل ذلك(١١).

وهناك دون مبالغة مئات من الصور الأخرى مستخدمة باعتبارها رموزًا فى يوليسيس، وسأضرب بعض الأمثلة من حلقة واحدة فحسب- هى الحلقة التى اقتبست منها القطعة السابقة (الحلقة الافتتاحية)- لتوضيح طريقة استخدام هذه الصور ، ودرجة ترددها. يفتتح المنظر بشخصية باك ماليجان مقبلا «يحمل وعاء مليئا «برغاوى» صابون الحلاقة عليه مرآة وموسى حلاقة يرقدان متعانقين»، وهو يترنم قائلا«سأدخل مذبح الرب». وهذه الصورة بالطبع سخرية من الشعائر

الدينية، وبالتحديد من «التضحية». ونجد ستيفن فى وقت تال لذلك ينظر عبر الخليج ترتسم فى ذهنه صورة «دائرة الخليج والأفق يحمل كتلة خضراء قاتمة من السائل» ويصبح ذلك رمزًا (من خلال عمليات التداعى)، وذلك لأن الوعاء الذى قام بجوار فراش أمه «كان يحمل عصارة «الصفراء» الخضراء الراكدة». وهاتان الصورتان الرمزيتان تركيز للتعبير عن العذاب النفسى الطويل لستيفن . ومع نوع حساسية ستيفن وضميره تكون الصور التى تأتى إلى ذهنه كلها رموزًا لعذابه النفسى العظيم، ذلك العذاب الذى تفاداه هو عن طريق السخرية بالكلمات، ولكنه لم يستطع أن يتفاداه فى وعيه. والحق أنه عذاب نفسى لم يستطع جويس أن يعبر عنه بالكلمات، وإنما استطاع التعبير عنه بالقوة الرمزية للصور.

وهكذا فإن جانبًا من استخدام الرموز فى الأدب الذى ندرسه هنا يمكن أن يرى نابعًا من محاولة «الطبيعيين» تقديم الحقيقة الموضوعية. ويمكن أن يرى فى الحال- من مناجاة النفس عند ديوى ديل مما سبق اقتباسه، وكذلك من منولوج كوينتين- أن الرمز يتكون فى ذهن الشخصية قبل ظهور أى تداع أو أية بداية لتكون الفكرة. لقد أدركت ديوى ديل اللافتة وقد اندفعت إلى ذهنها مع شكلها الرمزى. ومن الطبيعى أن يكون الرمز غير محدد، لأن الرموز بطبيعتها ليست محددة، لكن القارىء هنا على وعى بالشخصية لدرجة تكفى لأن تجعله يجد من عملية تكوين الرمز عملية معقولة تمامًا، ولها معنى ولو بشكل جزئى. ثم تأتى الأفكار، وألوان التداعى بعد ذلك إلى ذهن ديوى ديل- وإلى ذهن القارىء- وذلك بعد أن يأخذ الرمز صورته. ونفس الشىء يصدق بنفس القدر على منولوج كونتين ، وذلك على الرغم من أن عملية تكوين الرمز هناك أكثر نشاطًا، وأكثر

حتى خصوصية . والرموز هناك هى الدهليز، والقدم الضائع ، والساعة. والأجراس، وغير ذلك . وهى تأتى قبل ألوان التداعى، لأنها هى نفس الأمور التى تتداعى.

وثمة كتاب وعى آخرون يستخدمون كلا من الصورة التعبيرية والصورة الرمزية بطرق تشبه طرق دوروثى رتشاردسون وجويس. وليست هناك ضرورة لضرب مزيد من الأمثلة للإشارة إلى قيمة هذه الوسيلة الشعرية فى التعبير عما لا يمكن التعبير عنه من منطقة الوعى بطريقة مباشرة ، بل يتحتم التعبير عنه بطريقة انطباعية رمزية.

لقد اخترع كتاب «تيار الوعى» كما رأينا- على نحو أو آخر- وسائل فعالة لتمثيل الموضوع الذى يهمهم وتنظيمه. وفى الحال يمكن السيطرة على الفيضان، والإحساس الخاص بالزمن، ولغز الوعى، ونقل هذه الأشياء فى سياق قصصى. لكن الفن الأدبى- كما قال لنا أرسطو- يقتضى أكثر من مجرد التشابه مع الواقع، ومن مجرد الوضوح. إنه يقتضى- أيضًا -الانسجام. وإذا استبدل الكيان النفسى والوظيفة بالدافع وبالفعل الخارجى فما الذى يوحد القصص؟ . ما الذى يستبدل بالحبكة التقليدية؟

* * *

الفصل الرابع

القوالب

«كل ما سأفعله أننى سأقرر احتمالا هو أنه إذا كانت الطبيعة الإنسانية تتغير فسبب ذلك أن الأفراد قد استطاعوا النظر إلى أنفسهم بطريقة جديدة. ويحاول أناس هنا وهناك أن يفعلوا ذلك، وهم أناس قليلون جدا، ولكن بينهم بضعة روائيين».

أ ى . م فورستر

إن مشكلة القالب بالنسبة إلى روائى «تيار الوعى» هى كيف يفرض النظام على عدم النظام. إنه ينبرى لتصوير الشىء المضطرب (الوعى الإنسانى فى مستوى غير كامل)، وهو ملزم بأن يحول بين هذا التصوير وبين الاضطراب (أى أن يقوم بعمل فنى). ويمكن أن ننظر إلى المشكلة على النحو التالى: إذا أراد مؤلف ما أن يبدع شخصية، عن طريق تقديم ذهن هذه الشخصية إلى القارىء فإن بيئة العمل الذى يتم فيه هذا هى بالضرورة ذهن الشخصية. فمن حيث الزمن الذى يشغله له محيط ذكريات الشخصية وخيالاتها فى الزمن. ومن حيث مكان الفعل له ما شاء ذهن الشخصية أن يذهب إليه فى الخيال أو فى الذكريات، ومن حيث الحدث له ما يتصادف أن تركز عليه الشخصية من حدث متخيل، أو مدرَك، أو متذكر. وباختصار فإن الكاتب يلتزم بالتعامل بأمانة مع ما يدركه على أنه الوعى، وما يحدث فيه مما يفتقد الشكل، والنظام، والوضوح.

أى الأنماط لازمة؟

إن الفن - فن القصص- يتطلب نمطًا، ونظامًا، ووضوحًا. وقارئ القصص يطلب هذه الأشياء، ولابد أن تتوفر له، وذلك حتى يكون وعيه الخاص غير المنظم فى حالة تركيز، وحتى يكون قادرًا على الفهم والتفسير. ونتيجة لذلك فإن الكاتب لابد أن يفرض على مادته- على نحو من الأنحاء- نمطًا أو قالبًا. والطريقة الرئيسية من بين الطرق التقليدية لتنفيذ ذلك فى القصص هى استخدام وحدة الفعل والشخصية، أى استخدام الحبكة الفنية. لكن كاتب «تيار الوعى» لا يهتم عادة بالحبكة الفنية للفعل بمعناها المعروف. إنه يهتم بالعمليات النفسية لا بالأفعال العضوية. وإذن فإذا كان كاتب «تيار الوعى» لا يستطيع أن يعتمد على الاستخدام التقليدى للحبكة بغية توفير الوحدة الضرورية فإنه عليه أن يخترع طرائق أخرى. ولقد قام بذلك بالفعل، وكان عبقريًا فى القيام به إلى حد بعيد. وهذا يشرح السبب فى الاعتماد غير العادى على الأنماط الشكلية التى توجد فى أعمال كتاب قصص «تيار الوعى»(١). ويمكن أن تبوب هذه الأنماط طبقًا لعدة نماذج هى :

١- الوحدات (الزمان والمكان والشخصية والفعل).

٢- اللوازم.

٣- الأنماط الأدبية المستقرة سلفًا(التقليد الساخر)

٤- الأبنية الرمزية.

٥- الترتيبات الشكلية المتعلقة بالمناظر.

٦- المظاهر الطبيعية الدورية (الفصول، ودورات المدّ . . إلخ).

٧- المظاهر الدورية النظرية (التركيبات الموسيقية، ودورات التاريخ . . إلخ).

هذا تبويب تعسفى، جىء به فحسب ليضفى نوعًا من التسهيل على بحث الأنماط، فالوحدات مثلاً يمكن أن تسلك ببساطة تحت نموذج «المظاهر الدورية النظرية، أو حتى تحت نموذج «المظاهر الطبيعية الدورية».

وقد وضحنا أساس الحاجة إلى أنماط فى قصص «تيار الوعى»، ولكن تبقى مشكلة تحديد الأسس التى تستخدم هذه الأنماط طبقًا لها. ويمكن - بعبارة أخرى- أن نسأل السؤال التالى: ما الذى تحققه الأنماط- على وجه التحديد- فى قصص «تيار الوعى»؟ إن هناك ضرورة لأن يسأل هذا السؤال ويجاب عنه، وذلك لأن كثيرًا جدًا قد قيل من جانب المعلقين عن ذلك الجانب الغريب فى روايات مثل «يوليسيس» و«مسز دالواى»، ولكن الذى قدم لشرح ذلك الجانب جد قليل. وستعالج هذه الأنماط هنا بأخذ أعمال كتاب «تيار الوعى» الرئيسيين فى الاعتبار، ابتداء من «يوليسيس» جويس التى تستخدم فيها ألوان الأنماط، وانتهاء إلى «رحلة الحج» لدوروثى رتشاردسون التى يستخدم فيها لون واحد فحسب من هذه الأنماط.

شبكة جويس المعقدة:

هذا الكتاب المدهش يوليسيس ليس مدهشًا أبدًا باعتباره أعظم رواية خطط لها مما كتب على الإطلاق. إن جويس لم يجد فيها مكانًا لكل أنواع الأنماط السبعة السابقة فحسب، بل إنه فى داخل بعض هذه الأنواع استخدم خططًا لم تستخدم قط فى الأدب قبل روايته تلك.

وسنعالج هذه الأمور قريبًا ، ولكن ينبغى أولاً أن نحدد المعالم التى تبرر مثل هذا الاهتمام بالتخطيط فى الكتاب. ولا يكفى القول بأنها تكاد تخلو من الحبكة ، بل إنه من الضرورى أن يضاف إلى ذلك أنها تعالج شيئا مضطربا فى نفسه ويصعب شرحه. إنها تعالج الشعور الإنسانى، كما أنه ينبغى أن يضاف إلى ذلك أن جويس حاول أن يفسر الحياة بأن يقول شيئا عنها، وأنه يتوقع من القارىء أن يفهم ما هو قائل عنها، وأن يفسره.

إن محتوى ما لا معنى له فى ذاته بالنسبة لوعى آخر. إنه - إلى حد كبير- لا قالب له ولا نظام. إنه لا يوفر اية نقطة ضرورية يمكن الرجوع إليها. إنه لا يوفر اى نظام مجدد. إنه مضطرب وسائل. إنه - باختصار - لا يوفر أى أساس للتحليل والتفسير. ونتيجه لذلك - وهذا أمر بالغ الأهمية بالنسبة لفهم قصص «تيار الوعى»- فإن رواية غرضها تصوير الذهن لابد أن تبقى على ولائها لطواعية ذلك الذهن ومجاله وغرابته. ومثل هذه الرواية عرضة لفقدان القالب ، ولفقدان المعنى إلى حد ما. ويصدق هذا على «يوليسيس»، كما يصدق على كل روايات « تيار الوعى» الأخرى. إن قوى التوصيل المنطقى المنظمة على نحو كبير عند ستيفن ديالوس فى يوليسيس تأتى من وعى يفوق فى اضطرابه وعى ليبولد بلوم لأنه أكثر تعقيدًا. وقد كان من المحتم على جويس- بالنسبة للشخصيتين- الإلتجاء إلى السمات الفعلية لذهنيهما فى الوقت الذى بناهما فيه. وإذن فموضوعه لا يحتوى على قالب، ولكن روايته لابد أن تحتوى عليه إذا كان للقارىء أن يفهمها، أو إذا كان له هو - مبدع العمل الفنى - أن يوصلها . ولابد للروائى أن يوفر إطارًا يرجع إليه فى التفسير، ويوفر أداة للتمييز والتنويع، ويوفر وسائل للحصول على الأضواء، والظلال. وباختصار لابد أن يفرض الروائى قالبًا على موضوعه الذى يفتقد القالب. وقد نجح

جويس فى ذلك إلى حد كبير، واستخدم عددًا كبيرًا من الأنماط ليضفى نظامًا على مادته. لقد فعل ذلك إلى الحد الذى طغت الأنماط فيه كثيرا على المواد الأساسية. ومن المهم فى هذه الناحية أن نعلم كيف أن كثيرا كتب لشرح الأنماط الخاصة فى «يوليسيس» (٢)، وأن قليلا قيل حول كل وظيفة «تيار الوعى» فى الرواية.

ووحدتا الزمان والمكان تمثلان بعض الوسائل البالغة الأهمية- والبالغة الطرافة أيضًا على نحو من الأنحاء- التى استخدمها جويس لتعويض النقص فى الحبكة الفنية، ولتعويض التعقيدات الحاصلة من تقديم الشخصية على مستوى العمليات الذهنية. إن «يوليسيس» تحدث فى مدى يوم واحد (ثمانى عشرة ساعة) وفى مدينة واحدة. وقد بحث المعلقون- مرة أخرى - هذا الجانب من الكتاب وتتبعوه إلى حد من الإتقان ليس من الضرورى معه أن يعاد هنا - اللهم إلا فيما عدا الإشارة إلى المعالم الرئيسية.

تفتتح قصة يوليسيس فى مكانين، أولا مع بداية اليوم (١٦من يونيو سنة ١٩٠٤) بالنسبة لستيفن فى برج مارتيللو فى الحلقة الأولى من الرواية، وثانيا مع بداية اليوم فى بيت بلوم فى الحلقة الرابعة. وتقع الحادثتان كلتاهما فى نفس الوقت من اليوم تقريبًا (من الساعة الثامنة إلى الساعة العاشرة) ويستمر تقدم الحلقات فى تتابع متصل يكاد يكون اتصاله ساعة بعد ساعة . وتتصل الحلقة الثانية بالدرس الذى يؤديه ستيفن فى حوالى الساعة العاشرة، وفى الحلقة الثالثة نجد ستيفن يتأمل فى شارع سانديماونت وذلك حوالى الساعة الحادية عشرة . وتتناول الحلقة الخامسة ليوبولد فى الحمامات العامة فى الساعة العاشرة ،

والســادســة منظـر الجنازة في الساعـة الحـادية عـشـرة. وفي الحلقـة السابعـة يظهر كل من ستيفن وليوبولد في مبنى صحيفة مع الظهر. وفي الحلقة الثامنةِ يتناول ليبولد وستيفن في مكتبة دبلن الوطنية في الثانية. وهناك في الحلقـة العاشـرة لمحات من ليوبولد وستيفن في حانوت لبيع الكتب في الثالثـة . وتتصل الحلقـات الحادية عشـرة ، والثانيـة عشـرة، والثالثة عشرة بألوان نشاط ليوبولد فيما بين الرابعة والثامنة. وتجمع الحلقة الرابعة عشرة ليوبولد وستيفن في المستشفى في المساء، في حين تحملهما الحلقة الخامسة عشرة معاً إلى بيت للدعارة حوالى منتصف الليل، وتجدهما السادسة عشرة في حظيرة عربات وهما يفيقان في أول الصباح، في حين تراهمـا الحلقة السابعة عشـرة معا في بيبت بلوم حوالى الثـانيـة صـبـاحـًا. وتتصل الحلقـة الثـامنة عشـرة بمولى بعـد الثـانيـة مباشرة(٣).

وكل هذا يحدث في مدينة دبلن، ومن وجهة نظر شخصيات ثلاثة فحسب. ولقد بحث رتشارد كين في كتابه عن «يوليسيس» بحثًا مستقصيًا الطريقة التفصيلية التي تقدم بها دبلن، وأهمية ذلك في إلقاء الضوء على الرواية كلها. أما ذلك الارتباط المدهش بالوحدات الثلاث فإنه لم يبحث بعد فيما يتصل بوظيفة «تيار الوعي» في الرواية ولكي يبحث هذا فإن أول شيء ينبغي أن يفهم هو أن الوحدات لا يتمسك بها- على نحو أو آخر- في «يوليسيس» على الإطلاق. انظر مثلا إلى عدد الشخصيات الثانوية، وإلى البيئات الجغرافية البعيدة والمتعددة ، باريس وجبل طارق، والهند، وانجلترا، وانظر بصفة خاصة إلى الامتداد الزمني العريض الذي يغطيه الحدث في الرواية، أيام ستيفن في الكلية، وأيامه في باريس. وطفولة ليوبولد وحياته الزوجية المبكرة، وحياة مولى وهي الفتاة،

ومغازلاتها، وعلاقاتها الكثيرة فى السنوات القليلة الماضية. وبالرغم من كل هذا نقرر أن «يوليسيس» خطط لها لترتبط على نحو وثيق بالوحدات: ذلك لأنها تحدث فى مدينة واحدة، وفى أقل من يوم، وتتناول شخصيات ثلاثة. وليس ثمة تناقض بالطبع، فإن الارتباط بالوحدات وغياب هذه الوحدات أمران موجودان معا فى «يوليسيس» . ويتوقف كل ذلك على كيفية النظر إلى القصة: هل تحدث فى أذهان الشخصيات ؟ أم هى ذلك الحدث السطحى الرقيق الذى هو مغامرة بلوم الخارجية. إن الاعتبار الأول تنقصه الوحدات ، والثانى لا تنقصه.

وبما أن يوليسيس رواية من روايات «تيار الوعى»، وبما أن موضوعها هو الحياة الذهنية للشخصيات، فإن الحدث الرئيسى والقصة الأساسية تحدثان فى أذهان الشخصيات . والوحدة هنا مستحيلة، وذلك ببساطة نظرًا لطبيعة الذهن التى هى ليست منظمة بعناية ، والتى هى متحررة من المفاهيم التقليدية عن الزمان والمكان . ونتيجة لذلك فإن ذلك العمل الفنى الذى يحاول أن يكون أمينًا لطبيعة العمليات الذهنية لابد أن يفرض عليه قالب ما. وذلك هو السبب فى أن ارتباط جويس المتطرف بالوحدات فى الجانب السطحى من قصته قد خدم هذه الوظيفة الهامة لروايته . لقد أصبح الارتباط نقطة ارتكاز يعتمد عليها فى تتبع العوالم الذهنية المضطربة التى يصورها وفى تفسيرها. وأكثر من هذا فإن ذلك الارتباط يؤكد هذه العوالم الذهنية عن طريق إيجاد تضاد بين القالب الخارجى الجامد، وبين خلوها هى من هذا القالب.

على أن ثمة وسائل أخرى استخدمت لتحقيق النظام المتصل بالقالب فى «يوليسيس» وإحدى هذه الوسائل- وهى من الوسائل الواضحة فى العمل- تتجلى فى استخدام «اللازمة» . و«اللازمة» فى يوليسيس مسألة

مهمة، لأنها منتشرة على نحو واسع ، ولأنها تعبر عن عدة موضوعات فرعية، ونتيجة لذلك فإنها تضيف وزنا هو إعطاء معنى لعمليات الشعور المصورة فى الكتاب. ومصطلح «اللازمة» مصطلح مستعار من الموسيقى، وبخاصة من دراما ڤاجنر الموسيقية. ومعناه طبقًا لأحد القواميس الأمريكية المعتمدة: عبارة إيقاعية متميزة، أو قطعة قصيرة، تعبر عن فكرة معينة، أو شخصية ، أو موقف، أو تتصل بها، وتصحب ظهورها ». وقد يعرف هذا المصطلح – بعد أن انتقل إلى المصطلحات الأدبية– بأنه «صورة متكررة، أو رمز، أو كلمة، أو عبارة تحمل ارتباطًا ثابتًا بفكرة معينة، أو بموضوع معين». لكن «لوازم» جويس الأدبية، و«اللوازم» الموسيقية لا تشتركان فى كثير عدا الاشتراك الذى يتضح بينهما من هذه التعريفات ، وينبغى ألا تتجاوز المقارنة بينهما هذه الحدود.

ويمكن أن توضع «لوازم» جويس فى باب لوازم «الصورة»، أو «الرمز»، أو «العبارة اللغوية». وهذه اللوازم تفيد فى تحريك الموضوعات الثانوية خلال الرواية، وفى شرح ما فى أذهان الشخصيات عن طريق قوة الصورة والرمز . وعلاوة على كل ذلك فإنها تفيد باعتبارها روابط شكلية تساعد على تماسك مواد الشعور المبعثرة.

ومثال «لازمة الصورة» فى «يوليسيس» الصورة التى يستحضرها ستيفن كثيرًا لأمه المحتضرة . إنها تتسلط عليه لأنه رفض طلبها بأن يصلى من أجلها . وهى صورة مرتبطة بإدراكه لغربته الروحية. وهذا هو العذاب النفسى الخاص بستيفن. . عذاب ضميره. إنه يساعد على تأكيد وجهة نظره فى حربه مع الوشيجة الروحية التى تصل بينه وبين الإنسانية عموما وحبه لأمه على وجه الخصوص. وتدخل «اللازمة» أولا فى الحلقة

الأولى: «أتت إليه صامتة فى الحلم، ينشر جسدها المتحلل داخل كفنه الفضفاض رائحة الشمع وخشب الورد. وانحنى نفسها فوقه بكلمات سر صامتة . . رائحة ضعيفة لرماد مُبتَلّ». وقد أشار رتشارد كين إلى تردد هذه الصورة فى حلقة «نستور» (بينما كان ستيفن يساعد تلميذًا بطيئًا فى الجبر)، وفى حلقة «بروتيوس» (بالنفى)، فى منظر المكتبة عندما كان يفكر فى هاملت، وفى حلقة «سيرس» حيث تظهر والدة ستيفن فى «كفنها الفضفاض».

وصورة أم ستيفن هذه- وهى على فراش الموت أو فى ثياب الموت- هى أساس الموضوع بالنسبة للمنولوجات المشحونة بالعاطفة إلى أبعد حد فى الرواية. وعلى كل حال فهناك «لوازم صورة» أكثر من ذلك بكثير، وهى تتصل غالبًا بليوبولد بلوم . وهناك «لازمة» من أكثر هذه «اللوازم» إثارة للإشفاق- إن لم تكن مضحكة- وهى رؤى ليوبولد المتعددة لمولى فى الوقت الذى كان يغازلها فيه. والوظيفة الموضوعية لهذه «اللازمة» هى توضيح حب ليوبولد العارم لمولى، وذلك بالرغم من قبوله عشاقها فى صمت، وبالرغم من جريه المتهافت وراء النساء.

أما «لازمة» الرمز فتستغل فى يوليسيس على نحو أكثر حتى من «لازمة الصورة» وأطرف الأمثلة عليها هو مثال «البطاطس المحمر» الذى يحمله ليوبولد معه. إنه «تعويذة » فى نظر ليوبولد . وهو « البقايا المقدسة لأمى المسكينة» على حد قوله هو للبغى فى منظر بيت الدعارة (٥٤٢)، وهو يشار إليه قبل ذلك (ص ٤٨٨) على أنه «بطاطس يحمى من الوباء والطاعون». وكلما تحسس ليوبولد جيبه ليتأكد من أن التعويذة لا تزال هناك دل ذلك على أنه يتأهب لمغامرات بطولية، ومن هذه المغامرات رحلته إلى دكان الجزار. وقد دل ذلك- أيضًا -على أنه فى حالة ضيق

شديد كما حدث عند اضطرابه لاحتمال مقابلة منافسه بلازيزبويلاند.
وفى هذا الموقف يجرى منولوج بلوم على النحو التالى:

«أبحث عن شىء أنا

ذهبت يده المتسرعة خطفًا إلى جيبه وأخرج الوثيقة الدينية القديمة غير المطوية وقرأها. أين وضعت؟ مشغول بالبحث عن ذلك. ودفع يده بسرعة معيدًا الوثيقة، قالت بعد الظهر.

إننى أبحث عن ذلك . نعم ذلك

ابحث فى كل الجيوب .

منديل . رجل حر.

أين وضعت . . ؟ أوه . نعم . سراويل.

كيس نقود. بطاطس.

أين وضعت . . ؟

أسرغ . . امش بهدوء . لحظة أخرى .

قلبى.

وجدت يده - وهى تبحث عن «أين وضعت؟»- محلول صابون فى جيبه الجانبى يسميه ورق لصاق ساخن أوه. هناك صابون ! نعم . بوابة . أمان !» (ص ١٨١)

يتضح اضطراب بلوم من المنولوج القصير المتقطع، ومن البحث العنيف عن شىء معتاد عنده. والبطاطس- حاميته من الطاعون- هى إحدى الأشياء التى يجدها. والشيئان الآخران - وهما الوثيقة الدينية

القديمة وقطعة الصابون - هما بالمثل «لوازم» رمزية فى يوليسيس. وكل هذه الأشياء تساعد باعتبارها معادلات تافهة للآلهة الحافظة فى أوديسة هومر. وتشتد الوظيفة الرمزية لهذه الأشياء فى حلقة سيزس ، إذ يعامل «التشخيص» على أنه شخصيات فى تلك الدراما الهستيرية، وذلك يشبه تمامًا دخول آلهة هومير إلى مشهد الأحداث برموز الموت فى أوقات الأزمة فى الأوديسة.

كان جويس معتادا على استخدام الكلمات والعبارات التى هى نمط خاص للوازم الرمز. وقد نكون معذورين فى استطرادنا هنا بملاحظة ما لاحظه الكتاب الآخرون كثيرًا عن جويس، وهو أنه إذا كان هناك جانب من فنه يميزه عن أى روائى آخر فإن ذلك الجانب هو تركيزه على اللغة، وحساسيته نحوها باعتباره هدفًا فى ذاتها. وجويس يهتم بالكلمة المفردة على نحو خاص. وقد أشار هارى ليفين مثلا إلى ستيفن الذى يكتب سيرته الذاتية فى «الصورة» [1] كان «شابًا شاعريًا يستخدم سحره عن طريق وصل العبارات بالمشاعر»، وإلى أن جويس بخياله السمعى العالى وبعزلته البائسة عن المجتمع قد وحد بين اللغة والتجربة(٤). وقال فريدريك هوفمان «إن مغامرة بلوم تعتمد على ألوان المزج الدقيقة التى تأتى بالصدفة بين الكلمات»(٥). وقد قدم جويس فى فينيجانزويك أعظم اهتمام له بقوة الكلمة المفردة وبالتعبير. ونوع الاهتمام نفسه هو الذى يكمن وراء تردد استخدام «لازمة الكلمة » فى يوليسيس . ومثال هذه «اللازمة » العبارة الشهيرة met him pike hoses التى تمثل محاولة مولى بلوم نطق كلمة Metempsychosis وتظهر هذه العبارة أولا فى حلقة «كاليبسو» عند

---

(١) يقصد كتاب جويس «صورة الفنان فى شبابه»

ما تسأل مولى بلوم عن معنى الكلمة. وقد فكر فيها بلوم مرة أخرى فيما بعد في نفس الحلقة، وفكر فيها مرة أخرى في حلقة «سيرس» وظهرت في ذهنه في حلقة «ناوزيكا» في منظر «ثيران الشمس» ، وأخيرًا ظهرت في دراما «سيرس» . والمعنى الذى تفجره هذه «اللازمة» دائما هو تناسخ الأرواح، ذلك المعنى الذى يهتم به ليبوبولد اهتماما عظيما. وموضوع التوالد والتناسخ من الموضوعات المهمة في الكتاب، ولذا فإن ظهور «الكلمة الطويلة» التى تشغل مولى يتردد حاملا قوة «اللازمة». وتؤكد هذه «اللازمة» عن طريق ظهورها بأساليب أخرى في منولوج ستيفن ، وليبوبولد، ومولى. وهى أيضًا نتيجة واضحة « لدورة ڤيكو» التى يهتم بها جويس.

وعلى نحو مشابه لذلك يستخدم جويس كثيرًا من «لوازم» الكلمة والعبارة في يوليسيس. مثال ذلك «الصرّة »، وعبارتا La ci darem و«متع الإثم» . وهذه الأمثلة – وأمثلة أخرى كثيرة- مرتبة حسب ظهورها في يوليسيس وذلك في ملحق لكتاب كين المسمى « الرحالة الرائع» . وكل هذه «اللوازم» تمثل إشارات للقارىء حتى ينتبه لمادة متصلة بالموضوعات ، ولولا هذا لضاعت أو غمضت في اضطرابات هذا العالم لوعى مرحلة ما قبل الكلام(٦).

وأوضح نموذج يتتبعه جويس في يوليسيس - بالطبع- هو المحاكاة أو التقليد الساخر لأوديسة هومر. ومن المحقق على نحو مقطوع به أن جويس قد فعل ذلك عن قصد، وفعله بعناية. كما أنه من المؤكد أن شخصياته الرئيسية الثلاثة مرسومة- بطريقة المحاكاة الساخرة- على غرار الشخصيات الرئيسية في الأوديسة، وأن هذه الرواية - يوليسيس- مثلها مثل الملحمة - الأوديسة- مقسمة إلى ثلاثة أقسام رئيسية هى

«تليمشيا» و «الرحلة» و«نوستوس»، وأن حلقات يوليسيس تقتفى أثر الأوديسة على الرغم من أن جويس قد أعاد ترتيبها (٧).

والمفتاح الدقيق الوحيد لهذا النمط يكمن فى عنوان الكتاب نفسه، وهناك إشارات عدة- على كل حال- إلى ذلك خلال الكتاب كله. ومن الضرورى مراجعة كتاب جلبرت عن جويس إذا أريد تتبع النموذج الهومرى فى يوليسيس. ويمكن أن يكون لعمل جلبرت هذا ما للوثيقة من وزن، وذلك لأن جويس أقره قبل نشره، وفعل أكثر حتى من هذا إذ ساعد جلبرت فى التخطيط له.

وإذن فليس من المهم هنا شرح التوازى الهومرى فى يوليسيس ما دام ذلك قد تم بإفاضة شديدة فى مكان آخر. والنقطة الهامة بالنسبة لنا هى أن نحدد كيف أثر هذا النمط الخاص على رواية «تيار الوعى» عند جويس . وقد عمل جويس- بدءًا بالأوديسة- فى اتجاهات ثلاثة لكى يوفر الوحدة لروايته، فاستخدم أولا موضوعات القصة نفسها، مع خلع طابع السخرية عليها، واستخدم ثانيًا البناء الرمزى للأوديسة كما استخدم الصور والرموز الهومرية، واقتفى ثالثًا نظام يوليسيس فى الحلقات والمناظر . ونظرًا لصفة التشابك الشديد فى هذه النماذج الثلاثة من الأنماط فإن من المفيد معالجتها مجتمعة. وينبغى أن يشار - على كل حال- إلى أن النموذجين الأولين من هذه النماذج الثلاثة- وهى التقليد الملحمى الساخر والبناء الرمزى - لا يؤديان وظيفتهما فحسب باعتبارهما نمطين ، بل- أيضا - باعتبارهما مفتاحين خاصين لتفسير الشخصية.

ويظهر الارتباط بالسمة الملحمية فى يوليسيس فى الصلاة الافتتاحية- مع أن هذا الارتباط ارتباط ساخر- وكذلك فى استخدام

أســاليب «الارتداد » التى تقــابل الأسلوب الملحــمى المســمى «فى قلب الحـدث» in mediace res . ثم تمضى واضـحة فـى تركيـزها على بطل واحـد هو ليـوبولد بلوم. وهى تحـمل هذا البطل خـلال سلسلة من المغامـرات. وهى مكتوبة عادة فى أسلوب جليل ساخر، وتحمل نظرة عالمية عامة (مثل مولى التى تمثل جايا تيللوس). وعـلاوة على كل شىء فإن هذه الموضوعات تضفى معنى على المواد الموجودة فى وعى ستيفن- تليماكوس، وليـوبولد- يوليسيس، ومولى - بينيلوب وتحـدد اتجاهاتها. ومن المفيـد تقديم مثال لتحديد ذلك النهج وأهميته.

دعنا نأخذ فى الحسبان حلقة Lesteygonian التى تستمد اسمها من الجنس الكانيبالى الذى يواجهه يوليسيس ورجاله. إن نشاط الكانيباليين فى ملحـمـة هومـر نشـاط جـاد، والمنظر الذى يعـالج هذا منظر قـصيـر ومكثف من الناحية الدرامية (٨). أما ملحمة جويس السـاخرة فإن الأزمة تنطوى ببسـاطة على الصعوبات التى تواجـه بلوم فى وجـود مكان يتناول فيه غداءه. وعلى كل حـال فالمنظران كلاهما يتصـلان أساسًا بالطعـام . وتفتتح الحلقة فى يوليسيس بوعى ليوبولد بلوم وهو يفيض :

«صـخرة أناناس. طبق ليمون. قطع ليمون. قطع زبد. فتاة معسلة تَرُبّ كميات من الكريم من أجل أخ لها فى المسيحية . بعض متع المدرسة. ضـار لبطونهم. أقـمـاع من الحلوى وحلوى مـعقـودة صنعت لجـلالة الملك. حفظه الله . . . جالسًا على عرشـه يمص فواكه مسكرة حمراء وبيضاء » (ص ١٤٩).

وهكذا تنتشـر المصطلحات التى تدل على الطعام وعلى عـمليات الهضم فى بقية الحلقـة. وإذن فبلوم جائع، وهو يبـحث عن مكان يتناول

فيه غداءه . ولأرض Lestrygonians ما يقابلها في دبلن. هذا مطعم رخيص ومقزز لديه يكون رد فعل «بلوم- يوليسيس» هو الاشمئزاز من «إطعام الحيوانات»، الأمر الذى يوحى - على مستوى آخر- بفزع أوديسيوس عندما اختطف الكانيباليون رجاله ليتناولوا غداءهم بهم. ويؤثر اشمئزاز بلوم على أفكاره: «رائحة الآدميين». «لقست نفسه». «غبارة سباتن» «دخان سجاير دافىء حلو» . «رائحة تبغ» «بيرة مسكوبة» . «رائحة بول الرجال المتأثر بالبيرة» . «تعفن الخميرة» (ص ١٧٦) .

لقد أشار جلبرت إلى عديد من ألوان التأثير المباشر- فى هذا الفصل من يوليسيس- بكارثة أوديسيوس ورجاله فى لاموس، فقال مثلا فى تعليقه على المنظر الذى يتوقف فيه ليوبولد عن إطعام السمان بالفطائر :

«واندفع السمان فى صمت . . من مرتفعاته يقفز فوق الضحية . . اثنان ثم الجميع. نفد. كل لقمة. ونفض الفتات الدقيقى عن يديه وقد أدرك جشعها وخبثها، فى حين لم تتوقع هى ذلك أبدًا»

ويتصور السيد بلوم مطبخًا عموميا به «جفنة للحساء فى كبر حديقة فونكس ،وهو يتصيد فيها قطعًا من لحم جنب الخنزير ومن منطقة أعلى الذيل فيه» .

وانحدار السمان وهو يقفز فوق الضحية يعيد إلى الأذهان هجوم الـ Lestrygonians وهم ينحدرون من قممهم على الهدف غير المتوقع. ويمكن أن تقارن جفنة الحساء بدائرة الميناء حيث أغرق الكانيباليون أو أسروا كل بحارة السفن ماعدا بحارة سفن أوديسيوس (الذى كان من حكمته أن أرسى سفنه بدونهم) ويرمز للملك انتيفاتس المتحجر بجوع السيد بلوم

الخاد، ومنظر الطعام ورائحته هما الفخ. أما ابنته وغجر Lestrygonians فيمكن أن يشبها بالأسنان . . »(٩).

ومع أن التفسير المبنى على المقارنة يكاد يتحول إلى عبث حين يصل به جلبرت إلى الفقرة الأخيرة المقتبسة أعلاه فإنه يكشف بوضوح عن مدى ظهور شخصية بلوم فى هذه الحلقة، وعن أسلوب هذا الظهور. ويتضح ذلك من «الخلفية» الملحمية لا من أى حدث متماسك. والمهم هو أن كلا من الموضوع والموقف- وقد حددا بما يقابلهما فى الأوديسة- ساعدا فحسب على توفير إطار لأداء الوظيفة الرئيسية للكتاب، وهى تصوير الشخصية السيكولوجية وإذا أخذنا فى الاعتبار الموضوع الثانوى للحلقة وهو موضوع موجود فى كل من الأوديسة ويوليسيس- فإننا نلتقى بمثال واضح لتفسير ذلك . ولدينا كلمات جويس نفسه- وقد استشهد بها فرانك بودجين لتوضيح أهمية هذا التقابل:

«أكتب الآن حلقة Lestrygonians التى تقابل مغامرة يوليسيس مع الكانيباليين. بطلى ذاهب لتناول الغداء . غير أنه يوجد موضوع إغراء فى الأوديسة وهو ابنة ملك كانيبال . ويظهر الإغراء فى كتابى فى شكل ملابس نوم النساء المعلقة فى واجهة حانوت زجاجية. والكلمات التى أعبر بها عن تأثير هذا الإغراء على بطلى الجائع هى : عطرها عانقه وهاجمه وانجذب فى صمت إلى العطر مع غموض الجسد الجوعان»(١٠).

فى كل حلقة من حلقات يوليسيس يوجد شىء ما يشير إلى التقليد الساخر لموضوعات ومواقف من هومير، وذلك يوفر نقطة ارتكاز نفسر بها غرض جويس. ليس ثمة شىء بطولى فى أرض دبلن التى هى مسرح لمغامرات ليوبولد. وطبقًا لجويس فإن عمر «بلوم- يوليسيس» عمر أطفال صغار.

لقد كانت أهداف جويس أهدافًا معقدة ، وقد أراد أن يقول أشياء كثيرة ومن حسن الحظ أنه كان قادرًا على أن يفعل هذا، وذلك لأن مواهبه الخاصة فى استحداث الوسائل لا حد لها. ومع ذلك فإن بعض هذه الوسائل أضافت قليلا إلى أهدافه الأساسية . ومثال ذلك هذا التنظيم المتصل بالموضوع الذى يحتفى به فى حلقات يوليسيس ، وذلك طبقًا للتشريح البشرى، والفن، واللون ، والتكنيك والرمز. وقد وفر ستيوارت جلبرت مفتاح كل هذا كما وفره للمقابل الهومرى الأكثر أهمية (١١). وعلى سبيل المثال فإن حلقة «الجحيم» التى تعالج حضور بلوم جنازة صديقه باتريك ديجنام ودفنه لها موضوع تشريحى هو القلب، وموضوع فنى هو الدين، وموضوع متعلق باللون هو الأبيض والأسود ، وتكنيك هو «التكعيبية» ، ورمز هو «الحارس»، وبالمثل فإن كل حلقة لها عضويتها ، وفنها، ولونها، ،تكنيكها، وموضوعها الرمزى الخاص المرتبط بالإطار الأساسى للتقليد الساخر للأوديسة ارتباطًا شديدًا . وهدف هذا كله إعطاء وحدة أكبر للعمل كله لدرجة أن وحدات يوليسيس تصبح «مركبة وسيمترية كشبكة الأعصاب ومجارى الدماء المعقدة التى تنتظم الكائن الحى» (١٢).

ويشعر المرء أن كل هذا العناء للوصول إلى السيمترية إنما هو زيادة فى التعقيد لا ثمرة لها . بل أن ذلك يؤدى أحيانًا إلى نتائج سلبية ، وذلك عندما تقسر مواد القصة على الدخول فى أنماط تؤدى وظيفتها لخدمة النمط فحسب. مثال ذلك فى اعتقادى ذلك التطور المبكر فى الحلقة الرابعة عشرة «ثيران الشمس». ويمكن أن يتصف التقليد هنا أيضًا بصفة «التقليد الساخر». وذلك لأن الحلقة مكتوبة على نحو يقلد الأسلوب الإنجليزى تقليدًا ساخرًا ، وذلك ابتداء من الأسلوب الإنجليزى السكسونى المبكر غير المحدد إلى الأسلوب الأمريكى الوعظى الجدلى فى القرن

العشرين، وهذا التقليد الساخر يشمل ماندفيل، ومالورى، وبرون، وبوتيان، وبيبيز [1] ،وسويفت [2] ، وستيرن [3] ، وجولد سمث [4] . وجيبون [5].

(١) صمويل بيبيز (١٦٣٣ - ١٧٠٣) كاتب إنجليزى، يعرف بمذكراته الشهيرة التى افتتحها فى أول يونية ١٦٦٠ واختتمها فى ٣١ من مايو ١٦٦٩. وقد اختتمها لضعف بصره، وبقيت مكتوبة بشكل مختزل فى مكتبة مجدالين فى كمبردج حتى سنة ١٨٢٥ حيث نشرت وشرحت، ثم ظهرت لها طبعة موسعة سنة ١٨٧٥/١٨٧٩. وتعتبر هذه المذكرات وثيقة مهمة، وهى تحتوى على عنصر قصصى وتلقى الضوء على شخصية المؤلف اللطيفة، وتعكس صورة للحياة الجارية فى الوقت الذى كتبها فيه. ولبيبيز أيضاً كتاب «مذكرات البحرية» نشر سنة ١٩٠٦ .

(٢) ولد جوناثان سويفت فى دبلن سنة ١٦٧٦ وتوفى فى ١٧٤٥. وحين نشر مجموعته الشعرية الأولى قال له ابن عمه الشاعر المشهور دريدن «يا بن عمى سويفت، إنك لن تكون شاعراً أبداً». اهتم سويفت بكتابة كتيبات فى موضوع الدين: «جدل ضد إلغاء المسيحية» (وقد بداها سنة ١٧٠٨) وله كذلك مجموعة من الكتيبات السياسية مثل «سلوك الحلفاء» (١٧١١). أما أهم مجموعاته الشعرية فهى : «وصف مطر المدينة» (١٧٠٩) - «وصف التفاح» (١٧٠٩) - «مناقشة السؤال العظيم» (قصيدة نشرت سنة ١٧٢٩) - «أشعار فى موت الشاعر» (١٧٣١). وله عدة أعمال أخرى.

(٣) اهم اعمال لورنس ستيرن (انظر المقدمة) رواية ترسترام شاندى (وقد أشرت لها فى المقدمة أيضاً) . وقد بدأ كتابتها سنة ١٧٥٩. ونشر الجزاين الأول والثانى منها سنة ١٧٦٠. ثم نشرت أربعة أجزاء أخرى منها سنة ١٧٦١. وظهر الجزءان السابع والثامن سنة ١٧٦٥ . فى حين ظهر الجزء التاسع سنة ١٧٦٧ .

ولستيرن كتاب رحلات بعنوان «رحلة مثيرة» (١٧٦٨) وصف فيه رحلاته فى فرنسا وإيطاليا. وله أيضاً مجموعة رسائل، وأعمال أخرى أقل أهمية مما سبق

(٤) جولد سمث (١٧٣٠ - ١٧٧٤) كاتب أيرلندى كان تعليمه طبياً، وكان كثير الأسفار. وقد أسس مجلة «النحلة» سنة ١٧٥٩، وساهم بالكتابة فى مجلات أخرى كثيرة . أهم كتبه ذات الطبيعة الأدبية والتاريخية: «جيمس ولنجتون» (١٧٥٨) «المسافر» وهى قصيدة (١٧٦٧)- «تاريخ انجلترا فى حلقات» (١٧٦٧) «حياة ڤولتير» (١٧٦١) - «تاريخ روما» (١٧٦٩) - حياة بارنيل وبولنجبروك (١٧٧٠). وقد كتب للمسرح ملهاتين، الأولى بعنوان «الرجل ذو الطبيعة الخيرة» (وقد مثلت على مسرح كوفنت جاردن سنة ١٧٦٨) والثانية بعنوان «تمسكنت فتمكنت» (وقد مثلت على نفس المسرح سنة ١٧٧٣) .

(٥) تلقى إدوارد جيبون (١٧٣٧ - ١٧٩٤) تعليمه فى كلية مجدالين فى اكسفورد. ومن أهم أعماله : - «تجربة فى دراسة الأدب» (١٧٧١)- تاريخ انحطاط الامبراطورية الرومانية وسقوطها» (ظهر الجزء الأول سنة ١٧٧٦، والثانى والثالث سنة ١٧٨١، والأجزاء الثلاثة الأخيرة سنة ١٧٨٨). وقد جمعت مذكراته ونشرت بعد موته سنة ١٧٩٦. وله أعمال متنوعة .

ولام[1] ، ودى كوينسى [2] ولاندور [3] ، وديكنز [4] ، ونيومان [5] ، وباتير[6] ،

---

(١) كانت لتشارلز لام (١٧٧٥ - ١٨٣٤) صداقة وطيدة مع كوليردج. وقد قضى فترة موظفاً فى الهند. ظهرت له أربع قصائد ضمن ديوان كوليردج الذى نشر سنة ١٧٩٦. وفى سنة ١٧٩٨ ظهر له ديوان «شعر مرسل» بالاشتراك مع تشارلز ليويد. وفى نفس العام ظهرت له مأساة بعنوان (قصة روزا موندجراى ومارجريت العمياء». وله أيضاً «جون وودفيل» (١٨٠٢) - «السيد هـ » (وهى مهزلة نشرت سنة ١٨٠٦) «قصص من شكسبير» (وقد نشرها بالاشتراك مع أخته سنة ١٨٠٧ والهدف منها تيسير شيكسبير) - «مدرسة السيدة لستر» (١٨٠٩) - «مغامرات يوليسيس» (١٨٠٨) - «مرثية طفل مات ساعة ولادته» (١٨٢٧) .

وقد ساهم لام فى كثير من المجلات الأدبية، وله رسائل نشرت مع بعض أعماله بعد موته .

(٢) من أهم أعمال توماس دى كوينسى (١٧٨٥ - ١٨٥٩) : - «اعترافات رجل إنجليزى يتعاطى الأبيوم»(١٨٢٢) - «عن القتل باعتباره أحد الفنون الجميلة» (١٨٢٧) - «منطق الاقتصاد السياسى» (١٨٤٤) - «صورة ذاتية» (١٨٣٤- ١٨٥٣). وله عدا ذلك عدة مقالات عن وردزورث، وكوليردج، ولام. ومن أهم مقالاته مقال بعنوان «قرع الباب فى مسرحية ماكبث» .

(٣) ظهرت أشعار والتر سافيج لاندور (١٧٧٥ - ١٨٦٤) على مدى فترة طويلة من حياته. وكتب قصصاً درامية ومسرحيات، وله أعمال أخرى أقل أهمية، ولكن أهم عمل له هو «محادثات خيالية» (وقد نشرت ما بين سنتى ١٨٢٤-١٨٢٩).

(٤) تلقى تشارلز دكنز (١٨١٢ - ١٨٧٠) تعليماً بسيطاً، ثم اشتغل بالصحافة، وسافر إلى بلاد كثيرة فى أوربا. وأعماله كثيرة، وبعضها حقق شهرة عظيمة . وأهمها :- «أوليفر تويست» (١٨٣٧ - ١٨٣٨) - «منوعات بنتلى» (١٨٣٨ - ١٨٣٩) - «ساعة السيد همفرى» (١٨٤٠ - ١٨٤١)- «ملاحظات أمريكية» (١٨٤٢) - «مارتن تشوزيلويت» (١٨٤٣ - ١٨٤٤)- «أغنية عيد الميلاد»(١٨٤٣) - «دافيد كوبرفيل» (١٨٤٩ - ١٨٥٠)- «بيت مقرور» (١٨٥٢-١٨٥٣)- «الأيام العصيبة» (١٨٥٤) - «قصة مدينتين» (١٨٥٩) - «الآمال العظيمة» (١٨٦٠ - ١٨٦١) - «صديقنا المشترك» (١٨٦٤ - ١٨٦٥) .

(٥) جون هنرى نيومان (١٨٠١ - ١٨٩٠) شاعر وباحث إنجليزى. تخرج من كلية اللاهوت فى أكسفورد. وله أبحاث كثيرة عن الديانة المسيحية.

(٦) والتر هوراتيو باتير (١٨٣٩ - ١٨٩٤) تلقى تعليمه فى كلية الملكة فى اكسفورد. أهم أعماله «دراسات فى تاريخ النهضة» (١٨٧٣)- «صور خيالية» (١٨٨٧)- «افلاطون والأفلوطونية» (١٨٨٣) - «دراسات إغريقية» (١٨٩٥) .

وراسكين [1] ، وكارليل [2] . وهذا كله يتم بذكاء . والصلة بين تكنيك «التطور المبكر» وبين موضوع الولادة المتسلط على الذهن صلة واضحة . غير أنه لا توازن بينه وبين وظيفته ، فالخلط بين الولادة، والتطور المبكر، وفن الطب، والتقليد الأدبى الساخر يشكل مرقعة بدائية.

ومع ذلك فهذه الوحدات الثانوية تؤدى أحيانًا مهمة التركيز الضرورى على محتويات ذهن الشخصية ، كما حدث فى حلقة Lestrygonians مما سبقت الإشارة إليه فى هذا الفصل . وهناك تقارب شديد بين «التكنيك المتموج» Peristaltic technique وبين موضوع أعضاء الهضم من جانب ، وبين الحلقة الهومرية من جانب آخر. وحين توضع هذه الأشياء كلها فى مقابل الحقيقة الضرورية، وهى جوع بلوم ورغبته فى تناول الغداء ، لا توحى فحسب بالاتصال على نحو خاص، وإنما تعطى أيضًا الوضوح عن طريق تركيز ذهن بلوم على الطعام والأكل ، وتجعل منه شيئا معقولا .

---

(١) من أهم أعمال جون راسكين (١٨١٩ - ١٩٠٠) : - «الرسامون المحدثون» (ظهر فى أجزاء خمسة على مدى سبعة عشر عاما، ولم يظهر عليه اسمه إلا فى طبعة (١٨٥١) - «شعر المعمار» (١٨٩٢) - «مصابيح المعمار السبعة» (١٨٤٩) - «اشعار فينسيا» (١٨٥١ - ١٨٥٣) - وقد القى محاضرات هامة عن :- «فن المعمار والرسم» (أدنبره ١٨٥٣) - «الاقتصاد السياسى للفن» (مانشستر ١٨٥٧)- «طريقان» (ظهرت سنة ١٨٥٩). وقد تركز اهتمامه أخيراً على الاقتصاد، وكانت له فيه كتابات كثيرة.

(٢) كان لتوماس كارليل (١٧٩٥ - ١٨٨١) اهتمام بالأدب الألمانى، كتب «حياة شيللر» (١٨٢٣ - ١٨٢٤ وظهرت سنة ١٨٢٥)، وترجم بعد ذلك أعمالا أخرى من الألمانية. ومن أهم أعماله - فيما عدا ذلك- «تاريخ الثورة الفرنسية» (الجزء الأول سنة ١٨٣٧) - عن «الأبطال وعبادتهم والبطولة فى التاريخ» (١٨٤١) - «الماضى والحاضر» (١٨٤٣) - «رسائل أوليفير كروميل وخطبه» (١٨٤٥) - «حياة جون ستيرلنج» (١٨٥١) - «تاريخ فريدريك الأكبر» (١٨٥٨ - ١٨٦٥) - «ملوك النرويج الأوائل» (١٨٧٥) .

وقد ظهرت مذكرات كارليل سنة ١٨٨١ .

على أن هناك وسائل أخرى تستخدم لتحقيق «السيمترية » التى يستخدمها جويس فى «يوليسيس» . ومن هذه الوسائل وسيلتان تتضمنان استخدام «المظاهرالدورية النظرية». وإحدى هذه الظواهر هى «نظرية ڤيكو فى دورات التاريخ» والأخرى هى القالب الموسيقى للسوناتا. واستخدام «دورة ڤيكو» أكثر أهمية لأنه يوفر إمكانية لتوضيح الطريقة التى أعاد بها جويس ترتيب الحلقات الهومرية على النحو الذى رتبها به. إن اهتمام جويس النشط بالنظريات التاريخية للعالم الإيطالى جيامباتستاڤيكو أمر معروف، وقد شرح المعلقون على «فينيجانزويك» تأثير دورة ڤيكو عليها، وسيثبت فيما بعد- فى هذا الكتاب- أن مثل هذا التأثير يوجد أيضًا فى يوليسيس (١٣) . إن افتراض هذا التأثير أمر معقول ، والدليل عليه مقنع . وميزة هذا النمط- على عكس النمط الهومرى- أنه لا يقتصر على زمان بعينه ومكان بعينه. وعلى ذلك فإن وظائف الشخصيات فى يوليسيس يمكن أن تبوب على نحو يعطى لهذه الشخصية أهمية أعظم بالنسبة للعالم الحديث فهى تستمد من أنماط ڤيكو قيمًا رمزية أكثر عالمية على نحو مباشر مما توحى به القيم الهومرية الرمزية.

أما فكرة البناء الموسيقى فى يوليسيس فهى فكرة عامة إلى الحد الذى ليست لها فيه أهمية بالغة ، وذلك على الرغم من أن ملاحظة منابع جويس غير العادية أمر طريف دائمًا . لقد وصف ازراباوند [١] رواية

---

(١) ازراباوند (١٨٨٥ - ١٩٧٢) شاعر أمريكى اشتغل بتدريس الإنجليزية فترة من حياته فى الهند، ثم طلب إليه أن يستقيل. جاء إلى أوربا سنة ١٩٠٨، وأصدر مجموعته الشعرية الأولى فى إيطاليا، ثم استقر فى لندن، وأصبح معروفاً فى الدوائر الأوربية. وقد نشر مجموعات شعرية فى سنوات ١٩٠٩ ، ١٩١١ ، ١٩١٢.
=

يوليسيس بأن لها قالب السوناتا الذى يشتمل على «موضوع»، «وموضوع مقابل»، « ولقاء » و «تطور »، و«نهاية» (١٤) ومن حسن الحظ أن حجة باوند التى يسوقها على ذلك لم تفقد سوى القليل من قوتها، وذلك على الرغم من أن ما ذكره ليس دقيقًا تمامًا فيما يتصل بقالب السوناتا . كذلك قام الأستاذ بيتش بتشبيه موسيقى فى كلامه على بناء يوليسيس . وقد كتب يقول: «إن يوليسيس ليست سوى قصيدة سمفونية موسومة بتطور للموضوعات نشط ومطرد» (١٥) . وما أسهل ما يضلل عقد مشابهات بين تكنيك فن وتكنيك فن آخر ولكن هذه الأوصاف العامة للبناء الموسيقى ليوليسيس أوصاف مشروعة.

التصميم الرمزى عند ڤيرجينيا وولف:

إذا أراد الإنسان أن يقارن بين قالب الرواية وقالب السوناتا فإن رواية «مسز دالواى» يمكن أن تخدمه باعتبارها مثالا رائعًا. فمن السهل التعرف فيها على موضوع أساسى، وعلى رابطة ، وعلى موضوع ثانوى ، وعلى تطور ، ثم على تلخيص مركز. وعلى كل حال فإن ڤيرجينيا وولف–

= وهو رائد من رواد المدرسة التصويرية فى الشعر (انظر كتابى «فى نقد الشعر» - دار المعارف ١٩٦٨ ص ١٨٢ وما بعدها) . دافع عن الشعر الحر، وعن دقة اللغة، وكان رائداً أيضاً من رواد «مدرسة الطليعة» التى تضم بين رجالها جويس واليوت. وقد ترجم باوند بعض الأشعار عن الصينية. ولعل أهم عمل من أعماله هو قصيدته الطويلة Cantoo التى بدأها سنة ١٩٢٥، وأكمل هيكلها سنة ١٩٦٠يم

وتاريخ ازراباوند تاريخ مثير، فقد اذاع أحاديث من الراديو الإيطالى مناصراً موسولينى فى اثناء الحرب العالمية الثانية. ثم سلم نفسه للجيش الأمريكى سنة ١٩٤٥، ولكن صحته لم تكن مناسبة لتوقيع عقوبة عليه، فادخل مستشفى الأمراض العصبية ولم يخرج منه إلا فى سنة ١٩٦١ حيث عاد إلى إيطاليا وتوفى بها.

ومن أعماله النقدية (وهى قليلة) «مقالات أدبية لازراباوند» (١٩٥٤) وقد نشرت رسائله سنة ١٩٥١ .

كما هو الحال فى روايات جويس- تستخدم أنماطًا أكثر تحديدًا، وذلك لتوفير التجانس.

لقد استخدمت فيرجينيا وولف الوحدات فى «مسز دالواى » فيما استخدمه فيها جويس فى يوليسيس، فالقصة الخارجية لمسز دالواي تحدث خلال أربع وعشرين ساعة، وهى تحدث فى مدينة لندن (وفى حى واحد من تلك المدينة)، وهى تحتوى على شخصيتين رئيسيتين . ومع ذلك فإن الوقت الذى تدور فيه الدراما الأساسية التى تحدث داخل ذهنى هاتين الشخصيتين يمتد ثمانية عشر عاما. أما مكان الأحداث فينتقل من الهند ، إلى بورتون ، إلى لندن، إلى ميدان معارك الحرب العالمية فى فرنسا. وتتناول الأحداث حوالى اثنتى عشرة شخصية. إن الوحدات فى «مسز دالواى» تفرض على قصة تتقصها هذه الوحدات إلى حد كبير، وذلك على الرغم من الالتزام بها بشكل حاد. وهذه الثنائية تؤدى نفس الوظيفة التى تؤديها فى «يوليسيس» ، وهى أنها تتيح للوعى الخارجى (وعى القارىء) أن يتتبع أذهان الشخصيات التى تبنى، ويفهمها ، ويفسرها ويؤدى هذا - كما هو الحال فى يوليسيس- عن طريق توفير محور لاهتمام القارىء له صفة الثبات النسبى ، وذلك ليركن إليه فى أثناء تتبعه للتداعى المضطرب السريع لوعى الشخصيات

وقد استفادت فيرجينيا وولف استفادة ما من «اللوازم» باعتبارها وسائل توحد الأشياء. ومثال ذلك صورة ساعة «بج بن» وهى تعلن ساعات اليوم فى «مسز دالواى»، ومثاله أيضًا تردد رمز المنارة فى رواية «إلى المنارة» . وعلى كل فاعتماد فيرجينيا وولف على الرموز - باعتبارها أنماط بناء- أكثر تركيزا ، ولكن بمعنى مختلف عما هى عليه عند جويس. وهذا الكلام صحيح بصفة خاصة فى رواية «إلى المنارة»، إذ تعتمد

الرواية كلها على مجموعة من القيم الرمزية الأساسية ، وهو صحيح أيضًا إلى حد كبير فى رواية «الأمواج»، وإلى حد ما فى «مسز دالواى». ونظرة إلى رواية «إلى المنارة» تكشف عن الأسلوب الذى يؤدى هذا البناء الرمزى ووظيفته، وهى إعطاء ترابط يكوّن النمط الذى يحتاج إليه فى قصص «تيار الوعى».

وجوهر هذه الرواية- كما يشير عنوانها- هو محاولة الشخصيات الوصول إلى المنارة التى تقع فى جزيرة على بعد بضعة أميال من المكان الذى يجتمعون فيه. ويفتتح العمل بتأكيد هذا: «قالت مسز رامزى: نعم بالطبع إذا كان الجو صحوًا غدًا. وأضافت: ولكن سيكون عليك أن تنهض مع الطير». هنا تقول مسز رامزى لابنها جيمس إنه يستطيع أن يذهب إلى المنارة إذا سمح الجو بذلك. والعمل ينتهى- بعد مضى عشر سنوات وبعد وفاة مسز رامزى- بوصول جيمس إلى المنارة . . أخيرًا، وللمرة الأولى. وليست هذه القصة مغامرات بالطبع ، فالرواية لا تتصل بتحطيم القوارب، والعواصف، وما أشبه . والمنارة رمز كما أن بيئة الرواية- وهى الجزيرة المعزولة فى هيبرايدز- تستخدم على نحو رمزى، ومن ناحية ثالثة فإن الشخصيات وأفعالها رمزية . والواقع - كما افترضنا من قبل- أن رمز المنارة يتغلغل فى الرواية كلها بقوة غير محدودة «إن تركيب الكتاب نفسه يعيد إحداث تأثير شعاع المنارة، إذ تمثل الحركة الأولى (النافذة) الشعاع الطويل (أى القسم الأول من الكتاب). وتمثل الحركة الثانية (مرور الوقت) فترة الظلام المعترضة، وتمثل الحركة الأخيرة (المنارة) الشعاع الثانى وهو الأقصر. وحين يفكر المرء فى هذا الجانب من الكتاب فلن يكون الموضوع لديه منذئذ مجموعة خاصة من الآدميين ، بل يكون الحياة والموت ، والمتعة والألم. وبعبارة أدق يبرز موضوعان هما عزلة

الروح الإنسانية الخاصنة، ثم التضاد بين تجربة الحياة المضطربة الممزقة وبين الحقيقة المثلى للجمال التى يعشقها الذهن الإنسانى» (١٦).

ويعارض مسز رامزى- وهى بطلة الرحلة إلى المنارة- زوجها الذى يجيب على ملاحظتها الافتتاحية السابقة بالعبارة التالية : «قال أبوه وهو واقف أمام نافذة حجرة الاستقبال : لكنه لن يكون صحوا ». وعلى هذا النحو يمتزج الموقف الأساسى بالمعنى الرمزى فى القوتين المتعارضتين. والروابط العامة بين الشخصيات، والصراع لتوفير أجوبة للمشكلات الأساسية للمعرفة، والبحث عن مفاتيح للذاكرة والانطباعات ، كل هذا يكتسب طابع الأهمية النابعة من الهدف الرمزى . إن القضية كلها بالنسبة لفيرجينيا وولف قضية «بصيرة»، ذلك لأن القيم الرمزية لا يمكن أن تعرف ، وعندما يلتقى بها الإنسان فإنه يعرفها عن طريق الحدس بها فحسب، والإحساس بها فحسب. وقد قال دافيد داتشيز وهو الذى ارتاد هذا الجانب من فيرجينيا وولف على نحو أكثر عمقًا مما فعله أى شخص آخر - عن «إلى المنارة» ما يأتى:

«تنتقل فيرجينيا وولف من وعى إلى آخر، ومن مجموعة إلى أخرى مرتادة الأهمية التى تحملها ردود فعل هذه المجموعة ، ومتتبعة مجرى تأملاتها ، ومنظمة بعناية الصور التى تطفو فى أذهانها، وواضعة إياها فى أنماط . ثم مجمعة بعناية واختصار مجموعة مختارة من الحوادث الرمزية، وذلك لكى يتحقق التنسيق . . وترى التجربة باعتبارها شيئًا غير معبر عنه ومع ذلك تتضح أهميته» (١٧).

إنها - إذن - أهمية الأحداث والذكريات والروابط تلك التى تكشف عنها فيرجينيا وولف. وهى على وعى بأنها لا تستطيع التعبير عن معنى هذه الأشياء. ولكى تزيد هذه الروائية المحنكة من أثر أهمية الذهاب إلى

المنارة عند القارىء فإنها تستخدم موقفًا رمزيًا آخر مقابلا للموقف الأساسى . وهذا الموقف يركز على لِيلى برسكو ، وهى ضيفة من ضيوف عائلة رامزى تحاول خلال عشر سنوات أن تنتهى من رسم لوحة طبيعية، وتنتهى منها فى نفس اللحظة التى يصل فيها جيمس إلى المنارة . فجأة جاءتها لحظة بصيرة من لحظات الوحى» ورسمت خطا هناك فى الوسط بتركيز مفاجىء ، وكأنها قد رأته ثمة واضحًا للحظة. لقد تمت . لقد انتهت . نعم ، قالت لنفسها وهى تلقى فرشاتها جانبًا فى تعب بالغ، لقد حققت حلمى»(١٨).

إن التصميم الرمزى والرؤية الرمزية يمكن أن يريا فى معظم أعمال ڤيرجينيا وولف. إن يوم كلاريسا دالواى، واستعداداتها للحفل، وعثورها على ذاتها أخيرًا فى هذا الحفل- كل ذلك أمور رمزية. وعلى هذا النحو يكتسب الموضوع التافه أهمية غير معبر عنها، وبالمثل يكتسب الشىء التافه معنى فى الوعى عندما تكون له ركيزة . وعلى سبيل المثال نعرض الموقف التالى الذى يمثل كلاريسا دالواى وهى وحيدة تنظر من نافذة حجرة منومها فى حين يستمر حفلها فى الطابق الأسفل:

«ومن الحجرة المقابلة حملقت المرأة العجوز بثبات فيها! كانت ذاهبة لتنام. والسماء. ستكون سماء جليلة . وكانت قد ظنت أنها ستكون مغبرة تدير خدها بعيدًا فى جمال. لكنها كانت هناك رمادية شاحبة تتسابق عليها بسرعة السحب المتواكبة السريعة. كان ذلك جديدًا بالنسبة لها . لابد أن الريح قد اشتدت . كانت ذاهبة لتنام فى الحجرة المقابلة. لقد اسدلت الآن الستائر السميكة. بدأت الساعة تدق. كان الشاب قد قتل نفسه ، لكنها لم ترحمه مع دقات الساعة... واحدة... اثنتان ...ثلاثة لم ترحمه مع كل هذا الذى يحدث الآن أطفأت السيدة العجوز ضوءها كان

البيت كله مظلمًا فى ذلك الوقت مع هذا الذى يحدث . وكررت ، وجاءتها الكلمات، لا مزيد من الخوف من حرارة الشمس. لابد أن تعود إليهم. لكن يا له من ليل غير عادى! لقد شعرت على نحو ما أنها تحبه كثيرًا - الشاب الذى قتل نفسه- لقد شعرت بالفرحة لأنه فعلها ، رمى بها بعيدًا» (١٩).

إن المعنى الرمزى الخاص لكل هذه الأمور هو الذى يفسر لكالاريسا كل أفعالها الإنسانية حولها (المرأة الذاهبة للنوم ، والشاب الذى قتل نفسه)، والأهمية الرمزية هى التى تفسر للقارىء معنى الشىء العادى الموجود فى ذهن كلاريسا.

ومع أن رواية «الأمواج» بنيت كذلك على نمط رمزى واسع فإن الطريقة التركيبية الرئيسية التى استخدمتها فيرجينياوولف فيها هى إحدى التنظيمات الشكلية المتصلة بالمناظر. وهذا يمتزج بالقوة الرمزية لصعود مياه المد وهبوطها، وطلوع الشمس وغروبها وتقدم الأمواج المستمر إلى الشاطىء. ويتحقق التصميم المتصل بالمناظر بواسطة تقديم سبع مجموعات من أساليب مناجاة النفس تمثل سبع مراحل فى حياة الشخصيات . وكل مجموعة فى مناجاة النفس تفتتح بصفحة من النثر الشعرى تصف تقدم مياه المد على شاطىء البحر. وهذه الأوصاف تستمر من طلوع الشمس إلى غروبها فى حين تتقدم الشخصيات فى الزمن من الطفولة إلى منتصف العمر. والأوصاف الافتتاحية أوصاف رمزية، فالوصف الأول مثلا مقدمة لمرحلة الطفولة حين تبتدىء الأمور بالنسبة للشخصيات :

«لم تكن الشمس قد أشرقت بعد ، ولم يكن من الممكن تمييز السماء عن البحر اللهم إلا من ناحية أن البحر كان مكسرًا كأن قماشا قد غُطِ

فيه. وابيضت السماء بالتدريج، فظهر خط داكن يرقد على الأفق فاصلا البحر عن السماء، وبدأ القماش الداكن يتلاشى تحت الضربات الكثيفة التى تتحرك واحدة إثر أخرى، تحت السطح، واحدة إثر أخرى، يتبع بعضها بعضًا بشكل مستمر».

وتسير مناجاة النفس على هذا النحو عند كل من برنارد، ونيفيل، ولويس، وسوزان، وجينى، ورودا، وهم الأطفال الذين يعيشون معا. وهى تكشف عن أعماق أنفسهم، ويكمل هذا الكشف بواسطة أفكار كل منهم عن الخمسة الآخرين. أما المنظر فيتغير فجأة وبشكل تعسفى، فى حين يقدم المنظر الجديد بوصف شعرى آخر ذى معنى رمزى أيضًا. «ازداد أرتفاع الشمس . . . » ومعنى هذا أن الأطفال يكبرون، مما يجعل من المناسب لمنظر المجموعة التالية من مناجاة النفس أن تحدث حين يكون الأطفال ذاهبين إلى المدارس الداخلية. وينتهى الكتاب بمنظر من مناظر اجتماع الشمل حين تكون الشخصيات قد تجاوزت منتصف العمر. هذا وهناك وصف أخير فى جملة وادة لشاطىء البحر، وذلك لإنهاء القصة: «وتكسرت الأمواج على الشاطىء».

ويسد «التنظيم الشكلى المتصل بالمناظر» فى رواية «الأمواج» النقص فى وحدة الزمن وفى الحبكة، ذلك لأن كل منظر يحمل وحدته الزمنية الخاصة، فى حين يتصل الكتاب كله عن طريق الأوصاف الرمزية الموجودة بين المناظر. وتتسق هذه الدرجة الكبيرة من الاهتمام بالشكل مع الطريقة المحددة لألوان مناجاة النفس.

تركيبات فوكنر:

وهناك نوع من النمط المتصل بالمناظر مختلف كلية عن النمط المشار إليه سابقًا. وهذا النوع يوجد فى رواية فوكنر «فى الوقت الذى

أرقد فيه محتضرًا». ورواية فوكنر هذه مكونة من مجموعة من مناجاة النفس مثلها فى ذلك مثل رواية «الأمواج» وهى كذلك- مثل رواية «الأمواج»- عبارة عن مجموعة من المناظر لا يصلها ببعضها أى قصص موضوعى. غير أن الشبه بين الروايتين ينتهى عند هذا الحد. فالمناظر التى تقدم الشكل التعسفى فى رواية «فى الوقت الذى أرقد فيه محتضرًا» توضع لها ببساطة عناوين تكشف عن هوية المتكلم تشبه ألوان الوصف التى تقدم فى المسرحيات. وليست ألوان مناجاة النفس فيها منظمة بطريقة الأسلوب الشكلى للكاتب، مع استخدام نفس الأسلوب بالنسبة لكل شخصية من الشخصيات كما هو عليه الحال فى رواية «الأمواج». ولكنها - بدلا من ذلك- موضوعة فى نماذج من الأفكار والمصطلحات التى تتطابق مع كل شخصية من الشخصيات. ويمكن أن يقال باختصار إن استخدام فوكنر للترتيب الشكلى المتصل بالمناظر فى رواية «فى الوقت الذى أرقد فيه محتضرًا» إنما هو وسيلة للتمكن من تقديم أفكار شخصيات كثيرة جدا دون إيقاع القارئ فى اضطراب لا مبرر له. إن هناك ثلاث عشرة شخصية يقدم وعيها فى هذه الرواية القصيرة، وهذا يميزها عن كل قصص «تيار الوعى» الذى يتراوح من هذه الناحية ما بين شخصية واحدة مهمة فى رواية «رحلة الحج» وست شخصيات فى رواية «الأمواج».

إن وسيلة فوكنر الأساسية فى التركيب فى هذه الرواية شىء يختلف عن وسائل غيره. إن الوحدة التى يستخدمها هى وحدة الفعل، أو بعبارة أخرى يستخدم وحدة فنية كافية، وذلك أمر يفتقد فى كل أدب «تيار الوعى» ما عدا إنتاج فوكنر. وقد لاحظنا هذا الجانب المميز فى إنتاج فوكنر(ونفس الملاحظة صحيحة بالنسبة لرواية «الصوت والغضب»)

مرتين من قبل. وهذا الجانب هو الذى يبعد «فى الوقت الذى أرقد فيه محتضرًا» و «الصوت والغضب» عن النمط الخاص لرواية (الوعى)، ويقربهما من نقطة تمتزج فيها رواية «تيار الوعى» بالرواية التقليدية. ولأن هناك حبكة محكمة فى هذين العملين، ولأن الشخصيات فيهما تقوم بأفعال فى الحركة الخارجية التى تتسم بأن لها بداية، وعقدة ، وذروة، ونهاية، فإنه ليست هناك حاجة مطلقة إلى المزيد من الوسائل التركيبية. وعلى سبيل المثال فإن الشىء الذى يوصف بأنه انطوائى وفوضى فى ذهن شخصية دارل يمكن أن يصبح مفهومًا نظرًا لاستناده إلى صراع يبنى بناء واضحًا، ولاستناده إلى مشكلة الفعل الذى تقوم به الشخصية . وفى القطعة التالية مثلا- عندما يقدم وعى دارل مباشرة بعد أن يسأله شخص ما عن المكان الذى يوجد فيه أخوه جيويل- يصبح المحتوى واضحًا للقارىء ، وذلك على أساس الصراع الطويل بين الأخوين:

«إنه هناك يعابث الحصان. سيذهب إلى المرعى مارا بالحظيرة . ولن يكون الحصان موجودا . إنه هناك بين أشجار الصنوبر فى الجو المنعش. وصفّر جيويل مرة واحدة وبحدة. وصهل الفرس وعندئذ رآه جيويل يومض للحظة مشرقة بين الظلال الزرقاء. وصفر جيويل مرة أخرى ، وأتى الحصان منحدرًا على المنحدر متحجر الأرجل، تشرئب أذناه وتنتفضان وتدور عيناه غير المنسجمتين. وصعد مبتعدًا عشرين ميلا، متعرضًا ، ومختلسًا النظر إلى جيويل بنظرة صاحية كنظرة القطة الصغيرة»(٢٠).

وما تحتوى عليه الشخصية من الداخل فى هذه الرواية يتضح بالضرورة من ملاحظات الشخصيات الأخرى عليها. ويسبب هذا مشكلة خاصة لفوكنر، ذلك لأنه باعتماده على محتوى الشعور القائم على

الملاحظة يضطر إلى إعطاء قدر ناقص من هذا المحتوى، وهو ذلك القدر الذى يبرز نتيجة لعمل الذاكرة والخيال ومثل هذا الاختيار يجعل تمثيل الشعور غير مقنع. ويتغلب فوكنر تغلبا جزئيا على هذه المشكلة بوسيلتين: الأولى تعامله فحسب مع مستوى سطحى إلى حد كبير من مستويات الشعور فى رواية «فى هذا الوقت أرقد فيه محتضرًا»، والثانية وفاؤه للمصطلح واللغة اللتين تصوران الشخصية الخاصة بدقة. وعلى هذا النحو تتحقق لديه واقعية الشعور.

ورواية «فى هذا الوقت أرقد فيه محتضرًا» هى إلى حد كبير عمل بسيط وغير عميق إذا قورن برواية «تيار الوعى» الأخرى لفوكنر وهى «الصوت والغضب». وعلى كل حال فهاتان الروايتان متشابهتان من عدة نواح فنية، فكلتاهما تحتوى على قدر كبير من وحدة الحدث، لكن وحدة الحدث فى الرواية الثانية أكثر تعقيدًا ، وكلتاهما يتوفر لها الترتيب الخارجى القائم على المناظر، ولكن هذا - بالقطع- فى الرواية الثانية أكثر تعقيدًا ، وأقل تحديدًا . ولا يتجاوز التشابه الفنى هذا الحد كثيرًا، ذلك لأن رواية «الصوت والغضب» تعالج شخصيات مركبة، ويقدم الوعى فيها على مستوى عميق جدا. ونتيجة لذلك فإن وسائل تركيبية مختلفة تصبح ضرورية لتوضح للقارىء ما يجرى فى عالم الوعى الخاص. وأسس هذه الوسائل المختلفة هى البناء الرمزى، «واللازمة» . وهكذا فإن لدينا فى رواية «الصوت والغضب» أنماطًا للوحدة هى : حبكة منسوجة بعناية، ووحدة زمانية ، وترتيب قائم على المناظر، وإطار رمزى، ولوازم . ولا ينفرد عامل من هذه العوامل بالتأثير، كما أنه ليس من بينها عامل محدد بوضوح.

تقوم الحبكة فى رواية «الصوت والغضب» على أساس حياة أطفال عائلة كومبسون الأربعة. وهى عائلة من المسيسيبى كانت يومًا ما عائلة محترمة ذات مجد، والآن تمر بآخر مراحل تدهورها. ويرمز لعملية التدهور هذه بالاختفاء التدريجى «لمملكة كومبسون»، وهى فى الأصل ميل مربع مختار من الأرض يحتوى على «مساكن العبيد»، والحظائر، وحدائق المطبخ، والملاعب، والساحات، والاستراحات السابقة التى خطط لها نفس المهندس الذى بنى البيت ذا الأعمدة الممتدة فى صفوف، والذى جلبت له الزوارق البخارية والأثاث من فرنسا ونيوأورليانز». وتصبح عملية التدهور هذه عملية درامية عن طريق تحطم الأطفال بنجى، وكوينتين الثالث، وكانداس (كاندى)، وجاسون الرابع. وبما أن هذا التحطم - باستثناء تحطم جاسون- تحطم داخلى فإن بيئة الدراما التى تبرزه- فيما عدا الجزء الذى يعالج جاسون- هى أذهان الشخصيات.

وقضيتا وحدة الزمان والترتيب القائم على المناظر تؤديان وظيفتهما بالطبع فى ارتباط وثيق بوحدة الفعل أو الحبكة هذه. وذلك شىء مركب. وعنوان الجزء الأول من الرواية هو «٧ أبريل ١٩٢٨»، وهو التاريخ الذى يمثل «لحظة الحاضر» بالنسبة لهذا المنظر، والبيئة هى ذهن الأبله- بنجى- وله من العمر الزمنى فى سنة ١٩٢٨ ثلاث وثلاثون سنة، ولكن عمره العقلى ثلاث سنوات. ويتبع وعى بنجى هذا نفس قوانين الحركة والترابط التى تتبعها أنواع الوعى الأخرى، فيما عدا أنه قد يتحرك بفيضان أعظم. وهكذا يتحرك «الحاضر» فى ذهنه بحرية خلال السنوات الماضية من حياته، ومن ثم فإن وعيه يتصف بصفة « الفيض» أكثر مما يتصف به وعى أى إنسان آخر فى القصص. وإذن فهذا القسم من الرواية لابد أن يعالج على مستويين، مستوى حوادث اليوم ٧ أبريل ١٩٢٨-

ومستوى الحوادث الماضية فى حياة بنجى. وتهتم حوادث «الخاضر» بما حدث لبنجى ولحارسه الصبى الأسود لاستر، والذى يتحقق على هذا المستوى هو تقديم موضوعى فرعى مركز لعلاقات البيض والسود، وهو نتيجة طبيعية للموضوع الرئيسى الذى هو تدهور عائلة كومبسون . والمواد المأخوذة عن الماضى هى مواد المهمة بالنسبة لأهداف الحبكة. وتصبح الشخصية الذهنية لبنجى دراميـة . وتقدم أحداث الماضى الخطيرة وشخصياته (وبخاصة شخصية كانداس) فى تاريخ عائلة كومبسون من وجهة نظر الأبله الذى يجمع إلى جانب البساطة نفاذًا عقليًا غريبًا.

ويخبرنا فوكنر أن «بنجى يحب ثلاثة أشياء ، السهل الذى بيع لتغطية تكاليف عرس كانداس ولإرسال كوينتين إلى الجامعة هارفارد، وأخته كانداس ، وضوء النار»(٢١). وبما أن حب بنجى لهذه الأشياء الثلاثة مستمر وثابت على نحو فريد، فإنها وقليل من الأشياء الأخرى، هى التى تكون محتويات وعيه. وتكمن أهمية القصة هنا فى «السهل» رمز لاختفاء مملكة كومبسون، وهذا هو الرمز الأساسى فى الرواية. والطفلة الوحيدة من أطفال عائلة كومبسون التى لا يقدم وعيها على نحو مباشر هى كانداس، لذا فإنها باعتبارها شخصية روائية تعالج على هذا النحو غير المباشر .أما «ضوء النار» فهو رمز حى لبصيرة الأبله النادرة. وهذه البصيرة تضفى على محتويات وعى بنجى أهمية خاصة هى أهمية التوثيق فى كل الرواية، وذلك على الرغم من بلاهته. وبهذا التركيز على ثلاثة موضوعات رئيسية فى ذهن بنجى لم يعد القارىء يستطيع إدراك ما يجرى فحسب، بل أصبح من الممكن له أيضًا أن يثق فى مادة الحبكة الفنية كلها.

وعنوان الحلقة الثانية من الرواية هو «٢ يونيو ١٩١٠» ، والبيئة الخارجية لها هى «كمبردج - ماساتشوست». وفى نفس تاريخ العنوان هذا تهتم الحبكة باستعداد كونتين للانتحار. والبيئة الداخلية هنا هى ذهن كوينتين الذى يفيض بحرية فى الماضى مثل ذهن بنجى. والحبكة هنا تكمل الحبكة الرئيسية للرواية التى رسمت باختصار فى القسم الافتتاحى: وبالرغم من ذكاء كوينتين فإنه غير مستقر بشكل مفرط من الناحية النفسية، ولذا فإنه تتسلط عليه الأفكار ثابتة على نحو يفوق حتى ما عليه الحال بالنسبة لبنجى. وموضوع هذه الأفكار المتسلطة هو أخته كانداس كما هو الحال عند بنجى. وهكذا فإن تطور شخصية كانداس ودورها فى المجال الواسع للأمور ينموان من جديد. والاهتمام الأخوى فى هذه الحالة اهتمام شهوانى، ولكن لا من الناحية العضوية بل من الناحية الرمزية فيما يتصل بكوينتين «الذى يحب جسد أخته، بل أحب مفهومًا ما لشرف عائلة كومبسون». (٢٢) وتصبح الصلة الشهوانية نفسها رمزًا يتصل بالحبكة الأساسية ورمزًا لموضوع الرواية كلها.

وعنوان القسمين الثالث والأخير هما على التوالى «٦ أبريل ١٩٢٨» و «٨ أبريل ١٩٢٨» . ويلاحظ أن هذين التاريخين هما التاريخ السابق والتاريخ التالى للحلقة الافتتاحية. والأسلوب الأساسى للقسم الأول من هذين القسمين ليس المنولوج الداخلى كما كان عليه الحال فى القسمين السابقين، ولكنه أسلوب مناجاة النفس، وعلى مستوى التوصيل السطحى ويهتم هذا القسم بجاسون الرابع، رابع أطفال عائلة كومبسون. ونفس الشىء صحيح بالنسبة للقسم الأخير فيما عدا أن الأسلوب الذى يستخدم فيه أسلوب تقليدى أكثر حتى من أسلوب القسم السابق، وهو أسلوب الراوى المفرد الغائب الواسع المعلومات. وآخر دور يعالج هو دور

جاسون فى مأساة تدهور عائلة كومبسون. ويقع هذا فى محله، لأنه دور يقع في الذروة ، أى أن تدهوره هو التدهور الأخير . ومع أنه العاقل الوحيد فى الإخوة فإن تدهوره أفظع لأنه يعنى الخروج على مقاييس التضامن عند عائلة كومبسون.

وقد لاحظ روبرت بن وارين [1] ذلك فى حديثه عن فوكنر، فهو يقول عن جاسون:«لا توجد أية شخصية يمكن أن تقارن فى تدهورها وفسادها بشخصية جاسون فى رواية «الصوت والغضب» وهو أحد أفراد عائلة كومبسون الذى يعتنق تقاليد سنوبيز. والحق أن شخصيتى بوبيى وفلم- وهما أشهر شريرى شخصيات فوكنر- لا يستطيعان من حيث الفساد والإفراط فى اللؤم أن يقتربا من جاسون» (٢٣).

ويحتدم صراع جاسون مع شخصين (لأن أباه وأخاه كوينتين وهما المدافعان الأساسيان عن شرف عائلة كومبسون ميّتان)، هما دلسى-

---

(١) لروبرت بن وارين (١٩٠٥م) نفسه اتصال عميق بالجنوب فى امريكا، وذلك بحكم المولد والوراثة والظروف. وقد اتصل بن وارين فى مطلع حياته الأدبية بالجماعة التي أسست مجلة «الهارب»، وتلقى تعليمه فى جامعتى كاليفورنيا وييل الذى استقر استاذاً فيها. كذلك فإنه اشترك فى مجلة «الجنوب» وكان واحداً من مؤسسيها .

روبرت بن وارين غزير الإنتاج، بحيث يصعب حصر كل ما كتب. واغلب إنتاجه قصصى، ولكن له شعراً، وأبحاثاً اجتماعية، وإنتاجاً نقدياً. ومن اهم هذه الأعمال : «ست وثلاثون قصيدة » (١٩٣٦) - «راكب الليل» (وهى رواية ١٩٣٩) - «على أعتاب الجنة» (١٩٤٣) - «كل رجال الملك» (١٩٤٦) - «عالم ووقت كافيان» (١٩٥٠)، وستاتى الإشارة إلى هاتين الروايتين. «رهط من الملائكة» (١٩٥٥) - «الكهف» (١٩٥٩) - «التيه» (١٩٦١) - «الضيفان» (١٩٦٤) - «سيرك فى حجرة السطح» (وهو مجموعة قصص قصيرة ١٩٤٩) - «مواعيد» (١٩٥٧) - «أنتم ياأباطرة» (١٩٦٠). اما أبحاثه الاجتماعية فاهمها : «الصراع الداخلى فى الجنوب» (١٩٥٦)- «تركة الحرب الأهلية » (١٩٦١) - «من الذى يتكلم باسم الزنوج؟» (١٩٦٥) - ومن أهم أعماله النقدية : «فهم الشعر » (١٩٣٨) - «فهم القصص» (١٩٤٣) وهما بالاشتراك مع كلينيث بروكس. وقد وضعته كتاباته النقدية بين النقاد الجدد (انظر كتابى «فى نقد الشعر» ص ٢٠٧) .

الصديق الأسود القديم الذى يفهم شرف عائلة كومبسون فى جانبها الخارجى على الأقل- والآنسة كوينتين، وهى ابنة كانداس غير الشرعية. وتعيش الآنسة كوينتين مع عائلة كومبسون، ولكنها لا تفهم نظام كومبسون ولا تهتم به. وهى تمثل نوعًا من الحيوانية المطلقة الغريبة بالنسبة لكل أفراد عائلة كومبسون بما فى ذلك جاسون. وتأتى هزيمة جاسون من جانب الآنسة كوينتين لا من جانب دلسى. وينتهى حظ عائلة كومبسون- من الناحية الرمزية- بهزيمة جاسون (إذ أنه لا يترك وريثا) وبانتحار كونتين (وهو لا يتآلف مطلقًا إلا مع أخته خياليا ورمزيًا). أما بنجى فيجن بالطبع ويؤخذ أخيرًا إلى مستشفى الأمراض العقلية . وهذه القصة متوازية مع قصة هزيمة مملكة سوتبين فى «أبسالوم ! أبسالوم!» (١) .

(١) نشر فوكتر رواية «أبسالوم ! أبسالوم! » سنة ١٩٣٦، واستخدم فيها تكنيكا يختلف عن التكنيك الذى سار عليه فى «الصوت والغضب»، وذلك حين استخدم فيها ثلاثة رواة بدلا من استخدام المنولوج الداخلى. وتتضح معالم كل شخصية من هذه الشخصيات الثلاثة من خلال روايتها لقصة توماس سوتبين (الشخصية الرئيسية) . فأولا تخبر الآنسة روزا كولدفيل (وهى أخت زوجة سوتبين) كوينتين كومبسون بالقصة قبل رحيله إلى هارفارد بوقت قصير، وتكمل قصتها من جانب والد كوينتين، ثم يخبر كوينتين بدوره بالقصة كلها زميله فى السكن فى هارفارد واسمه شريفى ماككانون، ويزيد عليها تفسيره الخاص لها.

وتصور الرواية محاولة سوتبين رفع مكانته الاجتماعية وصراعه بغية أن يقبله المجتمع فى الجنوب الأمريكى باعتباره أرستقراطيا. وهو الذى انحدر من أب أبيض فقير فى ولاية فرجينيا. لقد بنى الآن ثروة ضخمة، وهو يحاول أن يدخل مجتمع ولاية المسيسيبى بوضعه الجديد. وينجح فى ذلك نجاحاً مؤقتاً باختياره قائداً لفرقة جيفرسون فى الحرب الأهلية، ولكنه حين يعود إلى ضيعته التى أسسها يجد العائلة قد تمزقت والضيعة على وشك الانهيار. ويحاول أن ينجب طفلا ذكراً لينقذ به ما يمكنه إنقاذه، ولكن الفتاة الفقيرة البيضاء التى يتصل بها تنجب بنتاً. وحين تنتهى الملحمة سنة ١٩١٠ نجد أن كل ما يتبقى له من حلمه طفل أسود أبله هو جيم بوند وهو الوريث الوحيد الحى لسوتبين. وتكون النتيجة أن يتقبل سوتبين القانون الاجتماعى الجنوبى القديم ويعيد زوجته الأولى (وهى نصف سوداء) وابنه منها، ويستمر فى الحياة، ولا يتحقق الانتصار إلا بعد الموت.

وبذلك الاستخدام المعقد- والمترابط عضويًا على الرغم من تعقيده- للحبكة الفنية، ووحدة الزمن، والترتيب المتصل بالمناظر، والإطار الرمزى، استطاع فوكنر أن يحقق نمطًا من وحدة البناء فى رواية «الصوت والغضب». وقد استخدم إلى جانب ذلك «اللوازم» على نحو فعال، وذلك فى ربط العناصر التركيبية الأخرى، ويمكن أن نجد استخدامه الخاص للوازم واضحًا فى القسمين الأولين من الرواية. ويكفى لإيضاح ذلك أن نعالج نوعًا واحدًا فحسب من هذه اللوازم . وهذه اللوازم لوازم رمزية بصفة عامة فى الحلقة الثانية التى تحتوى على منولوج كوينتين، وذلك على الرغم من وجود بعض «لوازم الصورة» أيضًا . أما «لازمة الكلمة» فلا تستخدم كثيرًا عند فوكنر، فهو كاتب لا يسوى بين الكلمات والأشياء كما يفعل جويس. واللوازم الأساسية هنا هى الساعة، وإعلان العرس، والسهل، ورنين الأجراس، والتنظيف، وكلمة «أخت». وقد اتضح فى فصل سابق يعالج خصوصية التداعى أن هذه الأشياء يتكرر ظهورها فى وعى كوينتين. وهى تتردد على نحو مطرد باعتبارها إشارات لا إلى ذهن كوينتين فحسب، وإنما إلى ذهن القارئ كذلك، وهذه اللوازم تتضمن الأهمية الأساسية للحبكة، لأنها الوسائل التى يستخلص بها المعنى العام المترابط من المعنى الخاص المضطرب . فالساعة مثلا- وهى التى تظهر فى معظم الأحيان باعتبارها موضوعًا يجتذب انتباه كوينتين- هى ساعة أبيه التى أداها له. ويجردها كوينتين من عقاربها ليثبت لنفسه أن نظرية والده صحيحة . إن هدفها «ليس أنك قد تعرف بها الوقت، بل أنك قد تنساه للحظة بين الحين والحين، وألا تنفق كل جهدك فى محاولة الانتصار عليه». ويؤكد صوت الساعة هذا- وهو لا يحدد الوقت بمقدار ما يدل على مضيه- بصوت ساعات متعددة تفيض فى وعى كوينتين ، مع

أنه يرفض دائما الالتفات إليها. والإشارة إلى كل من هذه الساعة الصغيرة والساعة الأخرى الضخمة تساعد على وضوح فكرتين مهمتين تتصلان بالموضوع الأساسى، أولاهما اتصال الوعى وهو فى حالة موازنة بين الزمن النفسى والزمن الخارجى، والأخرى هى الفكرة الأعم وهى فكرة فساد الزمن.

وليس من الضرورى بالنسبة لهدفنا أن نوضح الطريقة التى تستخدم بها كل هذه «اللوازم» فى الرواية. ومع ذلك فإن واحدة منها يمكن أن تعالج بصفة خاصة باعتبارها مثالا إيجابيا لأسلوب استخدام «اللازمة» التى تشيع فى أعمال فوكنر. ويتجلى هذا المثال فى التصوير القصصى المتصل باهتمام كوينتين بمظهره قبل أن ينتحر ، فهو يصور وهو يغسل يديه، وينظف جوربه بالجازولين، وينظف أسنانه بالفرجون، وينظف قبعته، وذلك كله قبل أن يترك حجرته نهائيًا ويذهب إلى النهر. ذلك أن فوكنر بالطبع لابد أن يجعله يفعل شيئا ما ليخلق بؤرة لعمليات شعوره . والقيمة الرمزية لهذا التصوير الخاص الذى يأخذ شكل «اللازمة» لتردده كثيرًا قيمة عظيمة. ويمكن أن يرى هذا الفعل فى المجهود التافه الأخير الذى يقوم به كوينتين لرد الاحترام ورد الشرف المسلوبين لعائلة كومبسون، وهو محاولة تطهيرية لإزالة البقعة التى تركتها كانداس على ذهنه. ويأتى هذا على أنه تمهيد لذروة الحلقة ، وهو الانتحار نفسه، الذى هو بدوره فعل تطهيرى.

وهناك كاتبة واحدة على الأقل من كتاب «تيار الوعى» لا تهتم بمثل هذه الأنماط المعقدة كوحدة الزمان والمكان، والحبكة ، والبناء الرمزى، والدورات النظرية، وألوان التقليد الساخر. وهذه الكاتبة هى دوروثى رتشاردسون. والحق أن أساس التركيب القوى الوحيد الذى تستخدمه

دوروثى رتشاردسون فى رواية «رحلة الحج» الطويلة هو وحدة الشخصية. وقد استخدمت هذا الأساس إلى أقصى حدود إمكانياته . وكل شئ فى كل جزء من أجزاء «رحلة الحج» يقدم من وجهة نظر ميريام . والواقع أن هذا النمط كاف فى هذه الرواية، وذلك لأنه يبقى من ناحية على مستوى سطحى من الوعى، ولأن دوروثى رتشاردسون، من ناحية أخرى، ليس لديها موضوعات كثيرة تخوضها . والواقع كذلك أنه من الصعب تحديد ما إذا كان فى الرواية موضوع على الإطلاق، ذلك لأن الموضوع بوضوح هو حياة ميريام التى تكاد تخلو من الأحداث، وهو حياتها الذهنية بصفة أساسية . ومن الممكن أن يكون هناك موضوع من موضوعات البحث فى الرواية، وهو نوع من البحث الغريب الغامض عن شئ هو بدوره غامض يرمز له بالرمز الآتى: «حديقة صغيرة جدا». وتستمر هذه اللازمة التصويرية للحديقة فى «رحلة الحج»، ولكن ليس ثمة قدر كاف من عناصر القالب لدى القارئ ليقوم بتطبيق هذا عليه.

أما فيما يتصل بالأنماط التركيبية فهناك شوط طويل يبتدئ من الطبقات المعقدة للوسائل المستحدثة فى يوليسيس، وينتهى بالوسيلة الوحيدة لوحدة الشخصية فى «رحلة الحج». ونحن نعجب بجويس من حيث هو فنان ماهر، ونقدر يوليسيس من حيث هى عمل فنى أكثر مما نفعل ذلك بالنسبة «لرحلة الحج». والسبب فى هذا يتصل بسبب آخر هو أن الأنماط ضرورية على نحو مطلق فى قصص «تيار الوعى».

ويمكن أن نترك جويس نفسه ليعطى الجواب:

«إن الفن يوقظ، أو ينبغى، ويثير، أو ينبغى أن يثير، شعورًا جماليًا .. شفقة مثالية، أو رعبا مثاليًا، شعورًا يمتد ، ويطول ويتحلل فى النهاية بواسطة ما أسميه إيقاع الجمال».

وسأل لينش: ما هى هذه الحالة على وجه الدقة؟

وقال ستيفن :الإيقاع هو أول صلة جمالية شكلية تصل الجزء بأخيه فى أى كل جمالى، أو تصل أى كل جمالى بجزئه أو بأجزائه، أو أى جزء من كل جمالى بهذا الكل» (٢٤)

ولكى نجعل الجواب أبسط قد نتصور ذلك فى شكل حكمة تقول إن «العكاكيز» إنما يحتاج إليها فقط عندما يكون لدينا وزن نحمله .

* * *

الفصل الخامس

النتائج

«بمجرد أن يقدم لنا الواقع بهذا الأسلوب الخاص فإننا نستمر فى رؤيته على هذا النحو».

أرنست كاسيرر

أصبح واضحًا الآن أنه يوجد نمط من التطور فى أدب «تيار الوعى». وابتداء من التجارب الأولى لتقديم العالم الداخلى - وهى واضحة جدا فى «مسز دالواى» لفيرجينيا وولف، ومركزة جدا فى «رحلة الحج» لدوروثى رتشاردسون- ومرورًا بتقديم العالم الذهنى بقوة بالغة فى يوليسيس لجويس، بلغنا ذروة التجربة فى «الأمواج» وفى « فينيجانز ويك»، الأمر الذى أدى إلى تضخم «تيار الوعى» وغموضه، ثم انتهينا إلى طريق مختصر وثابت فى روايات فوكنر. إن إنتاج فوكنر يمثل رجعة إلى الأساس الضرورى فى القصص وهو الاستخدام الواضح للفعل الخارجى المهم، ذلك الفعل الذى مزجه فوكنر « بتيار الوعى».

إلى التيار الرئيسى :

لقد انضمت رواية «تيار الوعى» إلى التيار الرئيسى للقصص، والنظر إلى الفترة التجريبية الماضية بارتياح ، والتسليم النسبى بأن التجريب قد أنتج قسمًا أساسيًا من أدب القرن العشرين لا يعنى أن

نعترف بالأهمية المطلقة لهذه الحركة. وعلى كل فإن النتيجة العظمى لذلك هى أن أساليب «تيار الوعى» أصبحت الآن أساليب تقليدية، وذبذبات الحياة الذهنية المتصلة بمرحلة ما قبل الكلام قد استقرت باعتبارها قوالب فى القرن العشرين، ووسائل توصيل ألوان الوعى الخاصة أصبحت وسائل يستخدمها الكتاب بثقة، ويقبلها القراء دون ضجر. لكن «تيار الوعى» باعتباره وسيلة لتصوير الشخصية أمر تم التسليم به حديثًا. ولقد حاول الفن دائما أن يعبر عن العمليات النشطة لحياتنا الداخلية ويجعل منها شيئا موضوعيا. وبما أن الحياة الداخلية الآن واقع نعترف به على أنه فى متناول كل وعى، وبما أن أنواع التكنيك والوسائل والقوالب قد رسيت فى تقديم هذا الواقع فإن الفن القصصى قد اقترب من بلوغ هدفه على نحو لم يسبق له مثيل.

غير أن الشىء الذى يعنينا - والذى يبرز على الفور- هو قبول واقع الحياة الداخلية وقبول مرحلة ما قبل الكلام فى الوعى باعتبارها موضوعًا مناسبًا فى القصص ونحن إذا نظرنا بطريقة عشوائية إلى إنتاج مجموعة من أهم كتاب منتصف القرن فإن هذا القبول يصبح أمرًا واضحًا . فالإنسان قد يلاحظ ذلك (ويقبله باعتباره مقياسًا تقليديًا) فى قصص اليزابيث بووين [١] ، وجرام جرين [٢] ،

---

(١) اليزابيث بووين (١٨٩٩ - ١٩٧٣) روائية وكاتبة قصة قصيرة من مواليد دبلن . من أهم رواياتها : «سبتمبر الماضى» (١٩٢٩) - «إلى الشمال » (١٩٣٢) - «بيت فى باريس» (١٩٣٥) - «موت القلب» (١٩٣٨) - «حرارة اليوم» (١٩٤٩) - «عالم الحب» (١٩٥٥) ومن مجموعات قصصها القصيرة : «مجابهات» (١٩٢٣) ، «القطة تقفز» (١٩٣٤)، «العاشق الشيطان» (١٩٤٥) .

(٢) روائى وكاتب انجليزى من مواليد سنة ١٩٠٤. اشترك فى تحرير جريدة التيمز من سنة ١٩٢٦ . إلى سنة ١٩٣٠، وكان المحرر الأدبى لمجلة «الاسبكتاتور» سنة ١٩٤٠ . من
=

وكـاترين آن بـورتـر [1] ، وروبرت بن وارين، ودلمور سـتـشـوار تز [2] ، واودورا ويلتى [3] - هـذا إذا اكتفينا بذكر بضعة كتاب، وتغاضينا كلية عن القـدر العظيم مـن الأعمـال القصـيرة الأجل التـى لا يكتفـى فيـهـا بقبول الوعى غير المعبر عنه بشكل طبيعى باعتباره شيئًا مشروعًا ، بل يبلـغ الأمـر فـيـهـا حـدا أكـبـر من ذلك حـين يـأخـذ هـذا الوعى قـالبـه بطريقة آلية على غرار روايات «تيار الوعى» التجريبية العظيمة.

وسـوف نحـتـاج إلى بضـعـة أمـثلة فـحـسب من إنتـاج الكتـاب الذين

رواياته : «صـخـرة بريتون» (١٩٣٨) ، «القوة والعظمـة» (١٩٤٠) ، «صـمـيم الموضوع» (١٩٤٨)، «نهاية الحدث» (١٩٥١) - «الأمريكى الهادىء» (١٩٥٦) ، «القضية المحترقة» (١٩٦١) . وله مجموعة مسـرحيات منها : «حجـرة المعيشة » و «رجلنا فى هافانا» و «الرجل الثالث» .

(١) كاترين آن بورتر (١٨٩٠-) من مواليد ولاية تكساس . كانت واسعة الأسفار وواسعة القراءة وبخاصة بالفرنسية التى ترجمت عنها كتاب : أغان فرنسية (١٩٢٣). أما إنتاجها القصصى فمنه : «قصة المكسيك» (١٩٣٤) وقد أخرجها للسينما المخرج الروسى سيرجى ايزنشتين الذى أشار إليه المؤلف من قبل. ولها أيضاً قصة طويلة بعنوان : «خمـر الظهـيرة» (١٩٣٧) . كمـا أن لها مـجموعـة «حصـان شاحب وراكب شاحب» (١٩٣٩) التى سيشير إليها المؤلف . ولها أعمال أخرى .

(٢) ناقد وشاعر أمريكى. ولد سنة ١٩١٣، وتخرج فى جامعة نيويورك سنة ١٩٣٥ . من كتبه : «الأحلام تفجر المسئوليات» (١٩٢٨) - وله ديوان شعر . وقد ترجم كتاب رامبو «فصل فى الجحيم» (١٩٣٩). وله أيضاً : «معلومات الصيف» أما قصصه فمنها : «العالم عرس» (١٩٤٨)- « الحب الناجح» (١٩٦٢)

(٣) قصاصة امريكية من ولاية مسيسيبى . ولدت سنة ١٩٠٩ . من مجموعاتها القصصية:

- «ستار من الخضرة» (١٩٤١).
- «الشبكة الواسعة » (١٩٤٣) .
- «التفاحات الذهبية» (١٩٤٩) .

ولها روايات :

- «فرح الدلتا » (١٩٤٩) .
- «القلب المتأمل » (١٩٤٦)
- «العريس اللص» (١٩٤٢) - وهى قصة قصيرة - طويلة .

سبقت الإشارة إليهم وذلك لجعل هذه الملاحظات مفصلة . ظهرت رواية السنيد وارين «كل رجال الملك» سنة ١٩٤٦. وهى رواية رائعة وتتمتع ببعض الشهرة. وإذا أردنا الدخول مباشرة فى قلب الموضوع وأهملنا جانبًا كبيرًا من قوة هذه الرواية فإننا يمكن أن نقول إنها أساس دراسة للتطور الخلقى وللصحوة الخلقية عند الشخصية الرئيسية جاك بوردين . وتعتمد قصة بوردين بالطبع على التغيرات الخلقية عند الشخصيات الرئيسية الأخرى، والتى تتوازى أو تتعارض مع التغيرات الخلقية لديها هى . ويكاد يتحقق التطور كلية من خلال الفعل عند هذه الشخصيات ، وبخاصة عند ويلى ستارك، وآن ستانتون، أما عند بوردين فيتحقق أساسًا باعتبار أنه دراما نفسية، وكثير مما كتب فى هذه الرواية يركز على تصوير هذه الدراما الداخلية للوعى. وطريقة وارين هنا طريقة تنتمى إلى المذهب الطبيعى (أى أنه يستخدم الرموز والصور الحسية) أكثر مما تنتمى إلى المذهب الانطباعى. لقد أخذ - مثل فوكنر- مواد الذهن المركزة المضطربة وجعلها موضوعية عن طريق الرموز واللوازم، أى أنه قد استخدم البلاغة فى الاحتفاظ بنسيج التركيز والاضطراب.

وعلى كل فأسلوب وارين فى تقديم ألوان النشاط الذهنى الصامت عند بوردين ليس تقليدًا لأسلوب فوكنر، وافتراض «تيار الوعى» فى رواية «كل رجال الملك» افتراض تقليدى على نحو هادىء. إنها تقدم عادة بضمير المتكلم، وأحيانًا بضمير المخاطب، وهو أكثر موضوعية (ذهابك إلى الفراش بعد ظهر يوم من الأيام أواخر الربيع أو فى بداية خلول الغبش تماما- وهذه الأصوات فى أذنيك- يعطيك إحساسًا رائعًا بالسلام ص ٣٢٥) . لقد تفادى وارين المستحدثات الميكانيكية، ومتاهات الأسلوب ،

والنتف ، والغموض المنطقى ، وهذا التفادى يعكس كراهيته للجوانب الميكانيكية البحتة من وظيفة الذهن ·تلك الجوانب الخاصة بالتحليل النفسى والبحث النظرى) . واهتمام وارين إنما هو بالصراع الروحى (إن نموا وإن تدهورًا) الذى يعلن عن نفسه بشكل درامى فى اضطراب الذهن الصامت، وهو يعتمد فى تصوير هذا الاضطراب على البلاغة والرموز ، والتداعى الحر . ومن الطريف أنه يتضح فى تصوير وارين لشخصيته أمران متناقضان وهما تجاهل نظريات علم النفس الخاصة بالوعى ، وقبول الوصف الأساسى الذى قدمته هذه النظريات للجيل الذى نشأ فيه. ووجهة نظر المفرد المتكلم ، والقصة المروية بضمير المفرد الغائب، توضحان وظيفة مزدوجة للمثال التالى، ومعنى هذا أن القصة تمضى قدما ، وأهم من هذا أنها تقدم الحالة العقلية لبودرين- وهو الراوى - بوضوح كذلك :

« . . كانت موجودة هناك منذ جنازة آدم . كانت قد ذهبت مع الجثمان تتبع العربة الفاخرة المتلألئة تحت ضوء الشمس فى سيارة ليموزين يمتلكها اللحاد . . ولم أرها عندما كانت تجلس فى الليموزين المؤجرة التى تحركت بسرعة تقارب المائة ميل ، وهى سرعة مناسبة لحالة العذاب. تقصر الأميال فى بطء على الطريق القاسى . . ببطء وملل ، كما لو كنت تنتزع طبقة لا نهائية من الجلد عن لحم حى. لم أرها ولكننى عرفت الحالة التى كانت عليها ، منتصبة ، شاحبة الوجه، تبرز عظام وجهها الجميلة تحت لحمها المتوتر، بينما يداها تضغطان رجليها.

ذلك لأن هذه كانت الحالة التى كانت عليها عندما رأيتها واقفة تحت أشجار السرو، تحيط بها نباتات الغار، تبدو وحيدة تمامًا على الرغم من أنها كانت بصحبة الممرضة، وكيتى ماينارد، وكل الناس،

أصدقاء العائلة، والفضوليين الذين أتوا للتسلية وللفت الأنظار، ورجال الصحافة ، والأطباء الكبار الذين قدموا من المدينة ومن «بالتيمور» و «وفلاديلفيا» والذين وقفوا هناك بينما كانت آلات الحفر تؤدى عملها» (١).

إن أول جملة في هذا الشاهد جملة قصصية ، أما البقية فهى التداعى الخيالى الذى يقوم به بوردين. وهذه الصور تشير إلى حالة التسلط التى تسيطر على ذهنه، والتوقف الطويل المطرد عند موضوع ما (صورة آن). وفي نفس الوقت فإن ألوان الارتباط مع الحوادث والموضوعات واللوازم الأخرى فى الرواية تتداعى بمهارة (وواقعية).

ويمكن أن نجد صدى من أصداء «تيار الوعى» أكثر وضوحًا فى رواية «عالم ووقت كافيان» التى ظهرت بعد ذلك لوارين سنة ١٩٥٠ . ومن الأشياء المهمة لن نلاحظ أن الطريقة الانطباعية عند فيرجينيا وولف تنعكس فى هذه الرواية لكنه ليس هنالك مرة أخرى أمارات على التقليد المباشر، أو حتى على تأثر مباشر. إن نسيج «تيار الوعى» فى عمل وارين هذا يظهر تلقائيا، ويؤدى وظيفته على نحو طيع، متعاونا مع الطريقة الأساسية لهذه الرواية، وهى الطريقة الصحفية الممزوجة بالوصف المستقصى الذى يقوم به المفرد الغائب للأحداث الخارجية. ويقع المثال التالى بعد وصف شخصية جيريمياه مباشرة وهو ينظر محدقًا من نافذة بيت من بيوت الأصدقاء. ومن وصف الحوادث الخارجية تفيض القصة فى وصف وعى جيريمياه . والكلمات الموضوعة بين قوسين من صنع وارين :

«وقال لنفسه : وإذن فقد كانت زوجة فورت. لقد كان يعلم أنها «موجودة» ولكنه لم يكن قد رآها قط. لم تكن حقيقة، لكنها الآن حقيقة .

وشعر للحظة بتغير في محور اهتمامه، . . . وجاهد لكى يفهم الكلمات التى كانت تقولها، ولكنه لم يستطع سماع شىء. ثم قال لنفسه: (إنها لا تحبه. أستطيع أن أرى فى وجهها أنها لا تحبه). وقال لنفسه فى خوف ممض: (ولكن هب أنها فعلت، هب أنها أحبته، هل أستطيع أنا . . . ؟) ولم يستطيع أن يكمل الفكرة، حتى فى نفسه. ومع دفقة مفاجئة من الارتياح واليقين قال لنفسه : (ولكنها لا تفعل). إنها لا تستطيع. لا تستطيع مع هذا الوجه وتلك النظرة الميتة إليه» (٢) .

إن هذا المزيج من الوصف المستقصى ومن المنولوج الداخلى يعيد إلى ذهن القارىء الأسلوب فى روايتى «مسز دالواى» ، «إلى المنارة». ويكفى فى توضيح تأثير أدب «تيار الوعى» الشائع على القصص المكتوب حديثًا أن نأخذ مثالا أخيرًا من الرواية القصيرة المسماة «حصان شاحب وراكب شاحب» (١٩٣٩) لكاثرين آن بورتر. والشىء المهم هنا بصفةخاصة هو أثر المستحدثات الفنية الجذرية التى استخدمها جويس فى يوليسيس على قصة هى- باستثناء هذا الأثر- قصة شديدة الوضوح، وتؤدّى بأسلوب تقليدى. وأشير بهذا الأثر إلى استخدام الرمزية بشكل مسهب للتعبير عن خصائص الأحلام فى الوعى.

فى هذه الرواية القصيرة للآنسة بورتر يقدم القارىء إلى حياة حلم شخصية ميراندا، وذلك عن طريق «مونتاج» من اللوازم شديد التأثير. وفى مرحلة متأخرة من القصة تستخدم «شطحة الحلم» بكل ما فيها من تفكك وعدم ترابط فى تصوير معركة ميراندا المحمومة مع الموت. أما الروايات الأحدث التى يتضح تأثر أصحابها بوولف وجويس وفوكنر فليست روايات «تيار وعى» . ولقد ذاب القسم الأكبر من هذا النوع فى

الكيان الكبير للأسلوب القصصى التقليدى. وتصوير الحياة الذهنية فى قصص السيد وارين والآنسة بورتر (كما هو الحال فى أعمال كثير من الروائيين الآخرين) شبيه بالبحث النفسى الموجود فى روايات ما قبل «تيار الوعى» مثل روايات هنرى جيمس، ومارسيل وبروست لكن هناك فرقًا مهمًا بين النوعين، فقد كانت قصص جيمس وبروست إما غامضة، أو خاصة ، أو جديدة جدة تصدم القارىء، أما الرواية الأكثر حداثة فتقدم نفسها بسرعة إلى جمهور واسع بما فيه الكفاية من القراء دون أن تعوقها حواجز الغموض أو الغرابة .

لقد جاء «تيار الوعى» فى مرحلة متوسطة بين هنرى جيمس وروبرت بن وارين ، ولقد كان للاهتمامات الذهنية وللقوى الاجتماعية التى تسببت فى وجود كتّاب «تيار الوعى» وفى تشجيعهم دور كذلك . ونتيجة لذلك فإن الأستاذ بيتش حين رأى سنة ١٩٣٢ أن مستقبل «تيار الوعى» محصور فى تطبيقه الجامد على موضوع «الاضطراب العصبى»- إنما كان يلغيه كلية وقبل الأوان . ولكن الأستاذ هوفمان - عندما يصف بعد ذلك بعشرين سنة موضوع قصص «تيار الوعى» بأنه مرحلة «تاريخية» هامة فى الأسلوب الروائى تشبه الاهتمام الواسع بمناهج فرويد فى الحياة الجنسية- يتجاهل نتائج هذه المرحلة ويتجاهل إنجازاتها إلى حد ما . وخطأ كل من الأستاذ بيتش والأستاذ هوفمان هو خطأ من يركز الاهتمام فى غير موضعه (٣) .

إن الجوانب التى تميز أدب «تيار الوعى» ليست هى الجوانب التى تهتم بالاضطراب العصبى وبالحياة الجنسية عند فرويد. وقد يجادل المرء مثلا قائلا إن الشخصيات فى «يوليسيس» وفى «إلى المنارة» ليست

أشد اضطرابًا من الناحية العصبية من شخصيات «المأساة الأمريكية»(١). و «فعل ورد فعل» (٢)، و«الشمس تشرق أيضا»(٣) . إن لم تكن أقل منها، أما الشخصيات Antic Hay (٤) و «الحرم» (٥) فإن هذا القول يصدق عليها أكثر

(١) رواية لدزيسير تعتمد على قصة قتل حقيقية وقعت فى نيويورك . وقد نشرت سنة ١٩٢٥. وهى تصور شابا يحاول جاهداً أن يهرب من حياة الفقر التى نشأ فيها إلى حياة الغنى والجاه الاجتماعيين. وهو يقابل عمه الغنى الذى يجد له وظيفة فى مصنعه الذى يمتلكه. ويقع الشاب فى حب فتاتين فى وقت واحد . وتعلن إحداهما أنها حامل، وتطلب من الشاب أن يتحمل مسئوليته إزاءها. ويقرر هو قتلها، ويأخذها إلى مكان منعزل على شاطىء بحيرة. وبعد أن يجدفا فى البحيرة بعض الوقت ينقلب بهما القارب. وقد يكون ذلك بطريق الصدفة، وذلك لأن الشاب تنقصه الشجاعة لتنفيذ خطته. وعلى كل فإن الشاب يسبح بعيداً تاركا حبيبته للموت. وبعد محاكمة طويلة يحكم عليه بالإعدام.

(٢) رواية لأولدس هكسلى نشرت ١٩٢٨.

(٣) رواية لهمنجواى نشرت سنة ١٩٢٦، وهى تعبر عن وجهة نظر متشائمة بالنسبة للأخلاق التى شاعت بعد الحرب.

وهى تحكى قصة الليدى بريت آشلى التى تجوب أنحاء أوريا فى انتظار الطلاق لتتزوج من مايكل كامبل. ومن بين الذين يحيطون بها جاك بارنيز وصديقه بيل كورتون، وكذلك روبرت كوهين.

إن كوهين يمل عشيقته فرانسيس كلين ويقع فى حب بريت، وذلك على الرغم من أن مشاعرها نحوه يشوبها شىء من الشك لأنها عشيقة جاك الذى فقد رجولته إثر إصابة فى الحرب، كذلك تقع فى حب مصارع ثيران شاب بعد أن تترك الجماعة باريس وتصل فى رحلة إلى أسبانيا. ويترك كوهين الجماعة بعد أن يعبر عن غضبه بضرب جاك ومايكل ومصارع الثيران.

وعندما يرغب مصارع الثيران فى الزواج من بريت تقرر هى العودة إلى مايكل لأنها تشعر أنهما متقاربان فى المشارب.

(٤) رواية لالدس هكسلى نشرت سنة ١٩٢٣ .

(٥) رواية بقلم وليم فوكنر نشرت سنة ١٩٣١. وهى تروى قصة ذهاب الطالبة تنبل دريك ذات الثمانية عشر ربيعاً إلى حفلة رهان بصحبة صديقها السكران ستيفنز. وتتحطم بهما السيارة فى طريق خال، فيضطران إلى الذهاب إلى منزل قريب تسكنه عصابة من القتلة. ويهرب صاحبها الجبان بعد أن ينال قدراً من الضرب، ويغتصب زعيم العصابة الفتاة، ويدفع بها إلى بيت من بيوت الدعارة. وتنشأ قصة أخرى فرعية تسير جنباً إلى جنب مع القصة الرئيسية . وهى قصة جريمة قتل كانت قد وقعت فى أثناء الصراع على الفتاة فى بيت العصابة. وتطلب الفتاة للشهادة فى جريمة القتل هذه.

من الروايات السابقة. وبالمثل فإن التأثير التاريخى للفرويدية الشائعة ليست أكثر ظهورًا فى «مسز دالواى» و «رحلة الحج» منها فى «أبناء وعشاق»[1]، و «كاتسباى العظيم»[2].

إن ما حدث هو الآتى : عندما تدرس الشخصية على نحو دقيق وصريح- كما حدث فى رواية القرن العشرين داخل «تيار الوعى» وخارجه- تظهر باعتبارها شخصية خاصة، وليست نمطًا. ولو أننا لم نقتنع فى هذا القرن بأن كل إنسان إنما يمثل حالة غير طبيعية، وأن ما يسمى حالة اضطراب إنما هى حالة عصبية عامة ، لما تعلمنا شيئًا جوهريًا عن أنفسنا على الإطلاق. لقد أعطتنا رواية «تيار الوعى» دليلاً عمليًا على هذه الحقيقة. ولقد تعلمنا من الذين ارتادوا الذهن البشرى أن

= ولكننا ندرك أن عقلها الآن قد أصبح مضطرباً، فيترتب على ذلك اضطراب القضية كلها .

وتنتهى الرواية بأن يأخذ والد الفتاة المحطم فتاته المحطمة ليعيش بها فى باريس، بينما يعاقب الشخص المتهم فى جريمة القتل على جريمة كان قد ارتكبها غيره فى الحقيقة.

(١) رواية لـ د . هـ . لورنس نشرت سنة ١٩١٣.

(٢) رواية لسكوت فتزجيرالد نشرت سنة ١٩٢٥. وهى تحكى قصة البائع الشاب نيك كاراواى الذى يسكن فى جزيرة معزولة عن المدينة، ويسكن بجواره شخص غريب الأطوار يدعى جاى كاتسباى يعيش حياة بذخ نتيجة نشاط إجرامى. وكان كاتسباى قد وقع فى حب ابنة عم نيك كاراواى حين كان فقيرا. ولكن الفتاة الآن متزوجة من شخص ثرى، وذكى، وقاس.

ويتمكن كاتسباى من مقابلة هذه الزوجة مرة أخرى عن طريق نيك كاراواى، وهو يخدعها بالإسراف فى التعبير لها عن حبه، ويفلح فى أن يتخذها عشيقة له من جديد. ويجرى هذا كله بينما لزوج هذه العشيقة عشيقة متزوجة بدورها. إن زوج هذه العشيقة الأخيرة يغار عليها، وهى تخرج من بيتها على غير هدى فتصدمها عشيقة كاتسباى بسيارتها. ويحاول كاتسباى أن يحمى عشيقته، ويخلصها من هذه الورطة، ولكنه يصبح- نتيجة لذلك- متهماً بقتل العشيقة الأخرى. وتنتهى الرواية بأن يقتله زوج القتيلة ثم يقتل نفسه .

الفرد يحاول الصعود إلى ما صوره بلزاك على أنه «الحالة الإنسانية» -Con dition humaine ، وأنه يحقق ذلك أحيانا. فالحياة العملية تنتج الشخصية المضطربة الأعصاب، ولكن هذه الشخصية قادرة على التوقان للاتصال بالشيء المتوازن، وللمعرفة بمحور معنى الأشياء. وإذن فتيار الوعى يهتم بالاتجاه ذى الغلبة المطلقة فى قصص أيامنا هذه إلى البحث عن المعنى فى الشخصية الإنسانية أكثر من البحث عنه فى الفعل ورد الفعل الاجتماعيين. وبما أنه يمثل تركيزًا شديداً على الوعى غير المعبر عنه فإنه حدد سماته وهى سمات ضخمة، ولكنه أصبح جزءًا من كيان أساسى فى طبيعة القصص وهو الحاجة إلى فعل سطحى وواقعية خارجية بغية تقديم الواقعة الكلية كما عرفها الإنسان، ذلك لأن الإنسان كما وضح جويس إنما هو «نصف ملهم» فحسب.

تلخيص :

إن البعد الجديد اللذى أضافه كتاب «تيار الوعى» الرئيسيون للأدب قد حاوله غيرهم من قبل، بل لقد حاوله كتاب «تيار الوعى» أنفسهم فى أعمال ليست من أدب «تيار الوعى». لقد أوحت ڤيرجينيا وولف فى عملها المبكر «حجرة يعقوب» وفى عملها المتأخر عنه «السنين» بالإحساس الخاص بالرؤية الحية الموجودة فى «مسز دالواى» و «إلى المنارة» ، ولكنها لم تستطع أن توصله إلى القارىء إلا عندما استخدمت التكنيك الأساسى لتيار الوعى. وبالمثل فإن جويس قد أعلن عن «كوميديا الوجود العاطفية الساخرة» فى قصصه «أهل دبلن»، ولكنه بلغها إلى القارىء كلية فى رواية «تيار الوعى» «يوليسيس» . ومع أن إحساس فوكنر بالمأساة الساخرة غالبًا ما كان قويًا فى روايات مثل «الحرم» ، و «هاملت» إلا أنه وصل عنده إلى

حالة التحقيق- التى هى ضرورية لإحداث أقوى تأثير- فى إنتاج «تيار الوعى» فحسب ، ذلك الإنتاج الذى تغلب فيه الدراما النفسية على البلاغة الفخمة.

وألوان التكنيك الأساسية لتقديم الوعى فى الأدب ليست من مخترعات القرن العشرين، وبالإمكان وجود كل من المنولوج الداخلى المباشر وغير المباشر فى أعمال تنتمى إلى القرون الماضية، ولقد كان كل من الوصف المستقصى ومناجاة النفس من المعالم الأساسية للقصص حتى مراحله المبكرة. وقد جاء الاستخدام الفريد لهذه الوسائل- وهو الاستخدام الذى أنتج «تيار الوعى»- نتيجة لوعى روائى القرن العشرين بأهمية العنصر الدرامى الذى يحدث فى نطاق حدود الوعى الفردى.

ودراما الوعى هذه- التى تثير مشكلات صعبة على وجه الخصوص للكتاب الذين يريدون تصويرها - لها جانبان ففيما يتصل بالجانب الأول تولى وليم جيمس وهنرى برجسون - من بين الفلاسفة النفسيين- إقناع الأجيال التالية بأن الوعى يفيض مثل التيار، وأن للذهن قيمه الخاصة المنفصلة عن القيم التعسفية الموجهة للعالم الخارجى فيما يتصل بالزمان والمكان. ومعنى هذا أن الفيض والزمن عنصران من عناصر الحياة الذهنية، وإذا أراد الكتاب أن يصوروهما فلابد أن يتبنّوا لهما أساليب جديدة فى القصص، وأما الجانب الاخر فهو أكثر وضوحًا، وهو أن الذهن شىء خاص، والمشكلة التى تطرحها هذه الحقيقة هى ببساطة : كيف يجعل من الخاص عامًا، ومع ذلك يبدو وكأن له خصائص الشىء الخاص؟

لقد كانت الوسيلة الأساسية التى وقع عليها الكتاب لتصوير حركة الذهن وخصوصيته وللسيطرة عليهما هى استخدام قواعد التداعى

الذهنى الحر. وقد حقق ذلك أساسًا عمليًا لفرض منطق خاص على تموجات الوعى المضطربة، ومن ثم قدم للكاتب نظامًا يتبعه، وللقارىء نظامًا يرتكن إليه. وعلى مستوى أكثر عمقًا أثبتت عملية التداعى الحر أنها يمكن تطبيقها على أى وعى خاص بطريقة تحقق نموذجا للتداعى يعتمد على تجارب الفرد فى الماضى، وعلى الأفكار التى تتسلط عليه فى الحاضر. وبهذا تحقق لمشكلة الخصوصية أكثر من نصف حل.

غير أن الحاجة بقيت ماسة إلى وسائل إضافية لتوصيل الحركة غير التقليدية، ولتوصيل لغز الخصوصية فى الوعى فى مستويات مرحلة ما قبل الكلام . وقد اكتشفت العقول العبقرية للكتاب الذين ناقشنا أعمالهم فى الأدب- كما اكتشف معاصروهم فى الفنون الشقيقة وبخاصة فن السينما- ألوانا من التكنيك اخترعت لتصوير ثنائية الحياة الذهنية وفيضها. وكان المونتاج- ووظيفته تقديم أكثر من موضوع واحد، أو أكثر من زمن واحد، فى وقت واحد- مناسبا للقصص على نحو خاص. ولقد أثبتت الوسائل المشابهة مثل «الارتداد» و «الاختفاء التدريجى» ، و «البطء» أنها عوامل مساعدة فعالة لعاملى «المونتاج» و «التداعى الحر» . كذلك بحث عن وسائل فى التقاليد الأدبية نفسها، وقد وفر ذلك مادة جاهزة بالقدر الذى يمكن أن يوفره الشعر والبلاغة التقليدية، بما فى ذلك المجاز والرمز على نحو خاص. وحتى القواعد التقليدية لعلامات الترقيم أعيدت صياغتها لتوفر للكلمات خصائص مرحلة ما قبل الكلام فى الوعى. ولقد تحققت المهمة الصعبة أخيرًا، ولكن أين مكان القالب الفنى فى كل هذا ؟

إن الوعى فى مستويات مرحلة ما قبل الكلام لا قالب له، ذلك أن الوعى بطبيعته يوجد مستقلا عن الفعل. ومعنى هذا باختصار أنه كان

لابد أن تطرح الحبكة جانبًا . وبالرغم من ذلك كان لابد أن يفرض على مواد الوعى المضطربة نوعًا ما من القالب. وقد اخترع الكتاب كل أنواع الوحدات وذلك بدلا من الحبكة المحكمة الصنع. لقد تمسكوا أشد التمسك بالوحدات الكلاسيكية التى حققتها الرواية فى كل زمان ، وبنوا إنتاجهم مقتفين أثر النماذج الأدبية والحلقات التاريخية، والبناء الموسيقى، واستخدموا البناء الرمزى المعقد ، ولقد تمكنوا أخيرًا حتى من مزج الحبكة الخارجية بتيار الوعى !

وروايتا «الصوت والغضب» و «فى الوقت الذى أرقد فيه محتضرًا»- وهما إنتاج جاء متأخرًا فى أدب «تيار الوعى»- ليستا مثالين صافيين على هذا الأدب، فهما تحتويان على عنصر حبكة مهم، وتمثلان النقطة التى يمتزج عندها «تيار الوعى» بتيار القصص العام فى تطور رواية القرن العشرين. وهذا التيار ما يزال موجودًا ومياهه المقدسة أقوى تأثيرًا مما كانت عليه من قبل .

* * *

ملاحظات

الفصل الأول :

١- فى «قواعد فى علم النفس»، نيويورك، هنرى هولت، ١٨٩٠، ١، ٢٣٩.

٢- تعرف كاتبان على الأقل - هما فردريك هوفمان وهارى ليفين- على هذا الاستخدام الفضفاض «لتيار الوعى». وقد استخدم ليفين بدله المصطلح البلاغى الفرنسى «المنولوج الداخلى». ومع أن استخدام ليفين لهذا المصطلح استخدام فضفاض جدا بالنسبة لأية مناقشة عامة لهذا التكنيك الروائى فإنه مفيد بالنسبة لأهدافه هو الخاصة. وأنا مدين له فى التفريق الأساسى بين المصطلحات المذكورة هنا. انظر كتابه «جيمس جويس - مقدمة نقدية»، نورفوك، كون- ، نيود يركشنز ١٩٤١، ص ٨٩.

٣- جيمس جرير ميللر، «اللاوعى»، نيويورك، جيه ويلى وأبناؤه، ١٩٤٢، ص ١٨.

٤- انظر قواميس الفلسفة ، وبخاصة معجم فلسفى. إشراف هينرش شميت- الطبعة العاشرة (ستوتجارت . كرونر ١٩٣٤) و «قاموس الفلسفة» بإشراف د . رونز، نيويورك، المكتبة الفلسفية ١٩٤٢. وانظر أيضاً تبويب فردريك . جيه. هموفمان لألوان تكنيك «تيار الوعى» طبقاً لمستويات الوعى الأربع وذلك فى كتاب «الفرويدية والذهن الأدبى»، باتون روج، لويزيانا، (مطبعة جامعة ولاية لويزيانا، ١٩٤٥) صفحات ١٢٦ إلى ١٢٩.

٥- انظر مثلا : إدوارد فاجنكنخت فى : «مسيرة الرواية الإنجليزية من اليزابيث إلى جورج السادس»، نيويورك هنرى هولت، ص ٥٠٥.

٦- هناك - بالطبع - محاولات عديدة لتقديم الشخصية فى القصص بأسلوب التحليل النفسى. ويرى هذا بشكل واضح فى روايتى : كونراد «الرحلة الزرقاء» و «الدائرة العظيمة»، ولكن هذه المحاولات يمليها الفضول فى الأغلب الأعم ، ثم إنها - أخيراً - لا أهمية لها .

٧- «قواعد علم النفس»، ١، ٢٣٩.

٨- «فن القصص، صور جزئية»، لندن، ماكميلان، ١٩٠٥، ص ٣٨٨.

٩- «رحلة الحج» ٤ أجزاء، نيويورك، الفرد. أ. نوف، ١٩٢٨، ١، ١٠ .

١٠- فى «دوروثى . م . رتشاردسون»، لندن ، جوينر وستيل ، ١٩٣١، صفحات ٨ وما بعدها.

١١- «رواية القرن العشرين، دراسات فى التكنيك »، نيويورك ، د . ابليتون سنشرى ١٩٣٢، صفحات ٣٩٢ وما بعدها .

١٢- تمهيد «لرحلة الحج» ، ص ١٠ .

١٣-أرجع هنا بصفة خاصة إلى المراجع التالية :

دافيد داتشيز ك «ڤيرجينيا وولف»، نورفوك . كون . . . نيو داير كشنز، ١٩٤٢، وبرنارد بلاكستون: «ڤيرجينيا وولف ، تعليق» لندن ، مطبعة هو جارث ١٩٤٩ ، وفورستر . اى.م ، «ڤيرجينيا وولف» ، نيويورك هاركورت ، براس ، ١٩٤٢ .

١٤- مقال «القصص الحديث» فى كتاب «القارىء العادى»، نيويورك، هاركورت، براس، ١٩٢٥، ص ٢١٢. والمقالات الأخرى التى عبرت فيها فيرجينيا وولف عن آرائها فى موضوع «الرواية والواقع» هى : «ماهو الانطباع الذى تحدثه لدى الإنسان المعاصر» فى كتاب «القارىء العادى» و «السيد بينيت والسيدة براون»، نيويورك، هاركورت، براس ، ١٩٢٤، و «حجرة الإنسان الخاصة، نيويورك ، هاركورت، براس ، ١٩٢٩.

١٥- «فايكنج جويس للجيب»، نيويورك ، ١٩٤٧، ص ٤٨١.

١٦- عالج رتشارد كين - وهو من المعلقين على يوليسيس - الإخراج الساخر للرواية بفهم عميق فى : «الرحالة الرائع»، تشيكاغو، مطبعة جامعة تشيكاغو ، ١٩٤٧، الفصلان ١، ٤.

١٧- رويل . ى . فوستر: «الحلم باعتباره فعلا رمزيا عند فوكنر» فى مجلة «الرؤية» العدد الثانى ، ١٩٤٩.

١٨- سميز . سى . باول ك «وليم فوكنر يحتفل بعيد الفصح سنة ١٩٢٨» فى مجلة «الرؤية » العدد الثانى ، ١٩٤٩.

١٩- أرسى جورج ماريون أودونيل قاعدة التفسير هذه فى تحليل له لإنتاج فوكنر «الأسطورة عند فوكنر» مجلة كيتون- الجزء الأول - ١٩٣٩. وهو تحليل واضح الخصوبة وإن كان سريعاً. ثم وسع ذلك مالكوم كاولى فى مقدمته لكتاب : «فايكنج فوكنر للجيب»، نيويورك ، ١٩٤٦. ثم عدل على نحو أعمق بقلم روبرت بن وارين وذلك فى مقالتين ظهرتا لأول مرة فى «قوالب القصص الحديث» بإشراف وليمم فان اوكونور، مينيبوليس، مطبعة جامعة مينيسوتا ، ١٩٤٨ .

الفصل الثانى :

١- «المنولوج الداخلى : نشأته، ومنابعه، ومكانته فى إنتاج جيمس جويس» باريس ، أ ميسيين، ١٩٣١. ترجمة لصفحتى ٥٨، ٥٩.

٢- طبعة المكتبة الحديثة، نيويورك، راندوم هاوس ، ١٩٣٤، ص ٧٢٣ وهذه الطبعة هى التى سيشار إليها فيما يلى.

٣- يصعب فى الواقع تحديد ما إذا كان إيكين يصور حقاً شخصية فى حالة حلم حقيقى فى ذلك القسم الذى يضطرب فيه وعى بطله آندى كلية ، أو ما إذا كان الحلم حلم يقظة شبيه بمنولوج مولى بلوم فى يوليسيس. ولاشك أن هدف جويس فى «فينيجانزويك» هو تصوير حالة الحلم. ووظيفة الحلم الذى يتم هذا التصوير عن طريقه تقوم على مزيج من نظرية يونج فى الوعى الجمعى(يمتد حلم الوعى عند هـ. سى . ايرويكير إلى مجالات أوسع بكثير من تجربته الفعلية)، ومن نظريات فرويد فى الذكاء اللاشعورى، ومن التشويهات اللفظية، ومن وضع الشخصية فى غير موضوعها ، وما أشبه ذلك. وقد حلل فردريك هوفمان هذا الفعل الفرويدى فى تصوير المنولوج الداخلى المباشر تحليلا وافيا . وقد يكون المثال التالى من بحث هوفمان «الفرويدية والذهن الأدبى » مفيداً فى فهم الحالة التى يمكن أن يصير إليها «تيار الوعى» الخاص :

« إن هدف «فينيجانزويك» بوضوح هو وضع حالة الحلم فى الكلمات . ويكشف جويس فى إنتاجه بشكل واسع عن العادات اللغوية لحالة الحلم الموحدة

تحت مصطلحات «التركيز» و «التغيير». إن نحت الألفاظ واللعب بها أمران ليسا غريبين على الحلم كما وضح فرويد ذلك على نحو واسع . وهما يشكلان وسيلة من الوسائل الأساسية عند جويس كما فى المثال التالى:

"And of course all chimed den width the eatmost boviality"

وكذلك :

"Eins within aspace and wearywide space it wast ere wohned a Mookse"

ولما لم يكن الحلم قادراً على استيعاب المجردات فقد حولت عبارة: «inmediasres» إلى : «in midias reeds» . وفى مثال آخر تستخدم المستحدثات نفسها لتغيير بيت من الشعر الدينى (أول بيت من «الاعتراف») بحيث يصبح إشارة جنسية مقنعة : «الذنب ذنبى الذنب ذنبى ليته يتصل بالرحم ، ليته يتصل برحمها،

الذنب العظيم ذنبى

ليته يتصل برحمها إلى النهاية! »

Mea culpa mea culpa
May hr colp, May colp her
mea maxima culpa
may he mixandmass colp her !

٤- «المنولوج الداخلى » صفحتا ٣٩، ٤٠ .

٥- (فى «القارىء العادى»، نيويورك، هاركورت ، براس ، ١٩٢٥) ص ٢١٣.

٦- يأتى إلى الذهن هنا الباحثون عن ثقة القارىء، وعن التشابه مع الواقع من أمثال ديفو، وبو ، ومن هنا ندرك أن «غياب » المؤلف لا يقتصر بحال من الأحوال على القرن العشرين. انظر إدوارد فاجنكنخت: «مسيرة الرواية الإنجليزية من اليزابيث إلى جورج السادس» ، نيويورك، هنرى هولت ، ١٩٤٣. وجوزيف وارين بيتش : «راوية القرن العشرين، دراسات فى التكنيك» ، نيويورك د . ابليتون سنشرى ، ١٩٣٢.

٤

٧- قد يعجب القارىء إذن هنا من عدم اعتبار هنرى جيمس من بين كتاب «تيار الوعى» ذلك لأن جيمس يهتم كثيراً بوصف المحتوى الذهنى على نحو واضح. هذه حقيقة. ولكن الشيء الذى يميزه بوضوح عن كتاب «تيار الوعى» هو أنه يصف الثقل المنطقى للذهن. ومن هنا فهو يهتم بالوعى على مستوى يتصل بمرحلة الكلام، مما ينقصه الفيضان الحر، والحذف، والسمة الرمزية لتيار الوعى الحق .

٨- « رحلة الحج»، نيويورك ، الفرد أ. نوف ، ١٩٣٨، ١، ٤٩٤- ١٩٥.

٩- طبعة المكتبة الحديثة، نيويورك ، راندوم هاوس، ١٩٣٠، ص ٣٤٧.

١٠- «جيمس جويس- مقدمة نقدية » ، نورفورك، كون . . . ، نيو داير كشنز ، ١٩٤١ ص ١٠٨.

١١- «رواية القرن العشرين» . . . ، ص ٤٩٧.

١٢- «راهاب» ، نيويورك ، بونى ولايفريت، ١٩٢٢، ص ٢١٢.

١٣- أول روائى استغل هذا الأساس لوظيفة الذهن هو روائى القرن الثامن عشر لورنس ستيرن الذى لم يفقه أحد- حتى جويس - كثيراً.

لكن ستيرن لا يحسب ضمن كتاب أدب «تيار الوعى» ، وذلك لأن اهتماماته ليست جادة فى تقديم المحتوى الذهنى باعتباره هدفاً فى ذاته، وباعتباره وسيلة لتحقيق جوهر التشخيص الفنى. وأهداف ستيرن واسعة أكثر منها عميقة، لذا فإن استخدامه للتداعى استخدام مضطرب ، وليس شبيهاً باستخدام الكتاب الذين يدرسون هنا، وذلك كله على الرغم من إمكان تأثيره على الكتاب المحدثين.

١٤- جوزيف كامبل فى مقاله : فينيجانز ذا ويك» المنشور فى كتاب : «جيمس جويس، عقدان من النقد» بإشراف سيون جايفينز ، نيويورك فايكنج، ١٩٤٨، ص ٣٧١.

١٥- للاطلاع على ملاحظة فى استخدام الوسائل السينمائية فى الأدب انظر: بيتش : رواية القرن العشرين، الجزء الخامس، وسيرجى م ايزنشتين «معنى

الفيلم» ترجمة جاى ليدا، نيويورك ، هاركورت ، براس، ١٩٤٢. وذلك فى مواضع متفرقة.

١٦- دافيد داتشيز، «فيرجينيا وولف»، نورفورك، كون . .، نيوداير كشنز، ١٩٤٢، صفحات ٦٦ وما بعدها.

١٧- «قالب الفيلم» ترجمة وإشراف جاى ليدا، نيويورك ، هاركورت، براس، ١٩٤٩، ص ١٠٤.

١٨- «يوليسيس جيمس جويس»، نيويورك، الفرد أ . نوف ، ١٩٣٤، صفحات ٢٠٩ وما بعدها. ومعظمنا- نحن الذين نكتب عن يوليسيس- مدينون على نحو واسع لعمل جلبرت الرائد هذا.

١٩- «الرحالة الرائع»، تشيكاغو، مطبعة جامعة تشيكاغو، ١٩٤٧، صفحات ٢٧٧ وما بعدها.

٢٠- طبعة المكتبة الحديثة، نيويورك ، راندوم هاوس ، ١٩٢٨- حقوق نشر سنة ١٩٢٥ لهاركورت، براس ، صفحات ٢٩ وما بعدها.

٢١- طبعة المكتبة الحديثة ، نيويورك ، راندوم هاوس ، ١٩٢٩، ص٢٤.

٢٢- نيويورك ، هاركورت ، براس ، ١٩٢٧، ص ١٥٩.

الفصل الثالث :

١- طبعة المكتبة الحديثة ، ص ٤٢٢.

٢- نفس المرجع ، ص ١٩٢

٣- «فيرجينيا وولف» ، نورفوك، كون . . ، نيودايركشنز، ١٩٤٢، صفحات ٦٣ وما بعدها.

٤- «يوليسيس جيمس جويس»، نيويورك، الفردا. أ. نوف ، ١٩٣٤، ص ١٧٢.

٥- «رحلة الحج»، نيويورك. الفرد. أ . نوف، ١٩٣٨، ١، ٤٣٧.

٦- «دوروثى م . رتشاردسون» ، لندن، جوينير وستيل، ١٩٣١، صفحات ٥٠ وما بعدها .

٧- جوزيف وارين بيتش : «رواية القرن العشرين، دراسات فى التكنيك»، نيويورك ، د . ابليتون سنشرى، ١٩٣٢، ص ٣٨٧.

٨- غالبا ما تقدم الصورة بأساليب التحليل النفسى، وذلك فى إنتاج روائى واحد على الأقل هو كونراد ايكين («الرحلة الزرقاء» ، «والدائرة العظيمة») . وبما أنها تقدم على هذا النحو فإن تأثيرها يصبح مملا وغير مقنع، وذلك بمجرد انفصالها عن الحياة .

٩- «قلعة أكسيل»، نيويورك، سكرينرز، ١٩٣١، ص ٢٠.

١٠- تناقش فكرة استخدام الرمز باعتباره لازمة فى الجزء التالى عند مناقشة استخدام الأنماط فى أدب «تيار الوعى».

١١- رتشارد كين: «الرحالة الرائع»، تشيكاغو، مطبعة جامعة تشيكاغو، ١٩٤٧، ص ٢٦٠.

الفصل الرابع :

١- إن خاصية التخطيط عن نحو محكم هى التى تميز قصص «تيار الوعى» عن كثير من الأنواع الأخرى الموسومة بالفوضى وانعدام القالب فى قصص القرن العشرين، وبخاصة تلك الأنواع التى نبعت من القصة الطبيعية فى أواخر القرن التاسع عشر. وهذه الخاصية أيضاً هى التى تربط قصص «تيار الوعى» على نحو قوى بإحياء الأساليب الكلاسيكية فى الشعر والدراما . والمدهش حقا ان قصص «تيار الوعى » - فى محاولة تغلبه على الفوضى - قد اتخذ الفوضى موضوعاً له بصفة أساسية . قارن بذلك القصص مسرحية ت. س . اليوت : «اجتماع شمل العائلة» باعتبارها المقابل له من المسرح الشعرى .

٢- وبخاصة: ستيوارت جلبرت ، «يوليسيس جيمس جويس» نيويورك ، الفرد. أ . ١٩٣٤، ورتشارد . م. كين : «الرحالة الرائع»، تشيكاغو ، مطبعة جامعة تشيكاغو، ١٩٤٧ . وهارى ليفين : «جيمس جويس - مقدمة نقدية»، نورفوك كون . . . ، نيودايركشنز، ١٩٤١.

٣- هذا مأخوذ من قائمة جلبرت فى المرجع المذكور - الفصل الثانى.

٤- هارى ليفين ، المرجع المذكور ، ص ٩٧.

٥- فردريك ، جيه ، هوفمان : «الفرويدية والذهن الأدبى»، باتون- روج، لويزيانا، مطبعة جامعة لويزيانا، ١٩٤٥، ص ٣٣.

٦- يشار إلى موضوع Don Giovanni مثلا باللازمة La cidarem ويوجد عرض أصيل لهذا فى مقال بقلم فيرنو هال الابن عن : «استخدام جويس لـ Da ponte و Don Giovanni» منشورات «الجمعية اللغوية الحديثة بأمريكا » ، ٦٦- ٧٨.

٧- تحدد هدف جويس الواعى بشكل قاطع عند : جلبرت : «يوليسيس» فى مواضع متفرقة ، وفرانك بودجين : «جويس وتأليف يوليسيس» نيويورك ، هـ. سميث ور . هاس، ١٩٣٤، صفحات ١٥ , ٢٠ , ٣٩.

٨- «الأوديسة»، الكتاب العاشر.

٩- جلبرت «يوليسيس» ، ص ١٩٠.

١٠- «تأليف يوليسيس» ، ص ٢٠.

١١- جلبرت ، المرجع المذكور ، الفصل الثانى.

١٢- نفس المرجع ، ص ٣٠.

١٣- «يوليسيس جويس ودورة ڤيكو» بقلم السوارث. ج ميسون ، (رسالة دكتوراه - جامعة ييل، ١٩٤٨) . والنظريات التى حازت إعجاب جويس موجودة فى طبعة سنة ١٧٤٤ من كتاب ڤيكو : «العلم الجديد» . انظر جلبرت فى المرجع المذكور ، صفحات ٣٧ إلى ٣٩ فى موضوع اهتمام جويس بڤيكو . وانظر فى موضوع تأثير نظريات ڤيكو على «ڤينيجانز ويك» : صمويل بيكيت : «دانتى برونو . . ڤيكو . . جويس » فى «بحث عن جيمس جويس» بقلم بيكيت وآخرين ، نورفوك ، كون . ., نيو داير كشنز ، ١٩٣٩ ، وكذلك جوزيف كامبل وهنرى مورتون روبنسون : دليل شامل لڤينيجانزويك نيويورك ، هاركورت ، براس ، ١٩٤٤، صفحات ٥ وما بعدها .

١٤- جيمس جويس وبيكوشى مقالات مهذبة، لندن، فابر وفابر، ١٩٣٧.

١٥-جوزيف وارين بيتش : «رواية القرن العشرين ، دراسات فى التكنيك » نيويورك . د. ابليتون سنشرى ، ١٩٤٢، ص ٤١٨.

١٦- جوون بينيت: «ڤيرجينيا وولف- فنها باعتبارها روائية »، لندن، مطبعة جامعة كمبردج، ١٩٥٤، صفحتا ١٠٣، ١٠٤.

١٧- «ڤيرجينيا وولف» ، نورفوك ، كون . . . نيودايركشنز، ١٩٤٢، صفحات ٨٢ وما بعدها.

١٨- «إلى المنارة»، نيويورك ، هاركورت، براس، ١٩٢٧، ص ٢١٠.

١٩- «مسز دالواى»، طبعة المكتبة الحديثة ، نيويورك، واندوم هاوس، ١٩٢٨، حقوق نشر سنة ١٩٢٥ لهاركورت ، براس ، ص ٢٨٣.

٢٠- «الصوت والغضب» و «فى الوقت الذى أرقد فيه محتضراً» ، طبعة المكتبة الحديثة، نيويورك ، راندوم هاوس ، ١٩٣٠، ص ٢٤٥.

٢١- نفس المرجع ص ١٩.

٢٢- نفس المرجع ، ص٩ .

٢٣- وليم فوكنر «قوالب القصص الحديث»، بإشراف وليم فان اوكونور، مينيبوليس، مطبعة جامعة مينيسوتا ، ١٩٤٨، صفحات ١٢٥ وما بعدها.

٢٤- «صورة الفنان فى شبابه» فى طبعة «فايكنج جويس للجيب»، نيويورك، فايكنج، ٤٧١.

الفصل الخامس :

١- نيويورك ، هاركورت ، براس ، ١٩٤٦، ص ٤٢٦.

٢- نيويورك ، راندوم هاوس، ١٩٥٠، ص ٢٥٨.

٣- بيتش فى «رواية القرن العشرين، دراسات فى التكنيك»، نيويورك، د . ابليتون سنشرى، ١٩٣٢. وهوفمان فى «الرواية الحديثة فى أمريكا»، ١٩٠٠- ١٩٥٠، تشيكاغو . رجينسى . ١٩٥١.

* * *

التصميم الاساسى للغلاف: أسامة العبد

الإشـــراف الفنـى: حـــسن كـــامـل

تم طبع هذا الكتاب من نسخة قديمة مطبوعة